

STUDII ȘI
CERCETĂRI
DE
ISTORIA ARTEI

SERIA
ARTĂ PLASTICĂ

TOMUL 16

2

1969

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU — *redactor responsabil*; ARH.

ȘTEFAN BALȘ ; PROF. MARCEL BREAZU ; CONF. UNIV. OVIDIU DRIMBA ; FLOREA BOBU FLORESCU ; ACAD. ION JALEA ; ACAD. PROF. MIHAIL JORA ; ECATERINA OPROIU-MURGESCU ; PAUL PETRESCU — *secretar științific de redacție* ; PROF. MIHAIL POP ; MIRCEA POPESCU — *redactor responsabil adjunct* ; MARIUS TEODORESCU ; VASILE TOMESCU ; PROF. ZENO VANCEA ; PROF. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ**, paraît 2 fois par an.

Le prix d'un abonnement annuel este de \$ 8,-; FF 39,-; DM 32,-.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Cartimex, boîte postale 134—135 Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

Prețul unui abonament este de 80 lei pe an.

În țară abonamentele se fac la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite **COMITETULUI DE REDACȚIE** al revistei pe adresa: Calea Victoriei 196, București.

APARE DE 2 ORI PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 16

Nr. 2

SUMAR

	Pag.
George Oprescu	161
Sesiunea festivă a Institutului de istoria artei	163
Acad. Prof. G. Oprescu, Împliniri	165
Mircea Popescu, 20 de ani de activitate a Institutului de istoria artei	167

STUDII

MIHAI GRAMATOPOL, Tendințe în portretistica monetară romană imperială..	183
RĂZVAN THEODORESCU, Despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia (în jurul «despotiei» lui Mircea cel Bătrîn)	191
CARMEN DUMITRESCU, Anumite aspecte din pictura pronaosului bisericii Stănești—Vilcea și semnificația lor	209
ELEONORA COSTESCU, Considerații despre pietrele funerare din Bosnia medievală	219
LIDIA A. DEMÉNY, Xilogravurile lui Filip Moldoveanu	229
ARH. CONST. JOJA, Casa domnească de la Curtea veche din București. Începuturile barocului în Țara Românească	243
THEODOR ENESCU, Problema artei academice și G. D. Mirea	255
PAUL PETRESCU, Arhitectura civilă a Botoșanilor	283
ROSWITH CAPESIUS și MARINA MARINESCU, Considerații asupra originii și ornamenticii țesăturilor populare oltenești	299

MATERIALE

NICUȘOR SOLCANU, Un element laic local în pictura religioasă din Moldova (sec. XV—XVII)	309
NICOLAE SABĂU, Contribuții la cunoașterea pictorului Franz Neuhauser jun.: două altare inedite	317

NOTE ȘI DOCUMENTE

IOANA CRISTACHE PANAIT, Un zugrav din Țara Românească în Transilvania în prima jumătate a secolului al XVIII-lea	325
MIRCEA ȚOCA, Cîteva lămuriri în legătură cu viața și activitatea arhitectului Ladislau Ugrai	327
GEORGE P. NEDELICU, Vasile Serafim, pictor din secolul al XIX-lea	330
PAUL REZEANU, Date noi în legătură cu pictorul Costache Petrescu..	337
VIRGILIU TEODORESCU, Arcul de triumf din București. Contribuții documentare	338
CORNELIU N. MATEESCU, Pamfil Polonic (27 august 1858—17 aprilie 1944)..	340

CRONICĂ

M. G., Sesiune de comunicări științifice	345
--	-----

RECENZII

RADOCSAY DÉNES, A középkeri Magyarorszag faszobrai (Virgil Vătășianu)	347
ANDRÉ GRABAR, L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge (Irina Andreescu)	348
RAOUL ȘORBAN și ZOLTAN BANNER, Aurel Pop (Ion Tătaru).....	352
* * Indian Carpets (Marina Marinescu)	353
* PAUL H. STAHL, Folclorul și arta populară românească (Marina Marinescu)	354
GHEORGHE VRABIE, Folcloristica română. Evoluție, curente, metode (Maria Cioară)	355
ION MUȘLEA, George Pitiș, folclorist și etnograf (Maria Cioară)	357
Repertoriu de expoziții (intocmit de Gheorghe Cosma)	359
Index alfabetic	363

Studii și cercet. de ist. art., seria Artă plastică, T. 16, nr. 2, p. 159—364, București, 1969.



P.I.A. 11.517

GEORGE OPRESCU

La 13 august s-a stins din viață marele istoric de artă român George Oprescu, membru al Academiei Republicii Socialiste România, director al Institutului de istoria artei al Academiei.

Născut la 27 noiembrie 1881, la Cîmpulung-Muscel, el parcurge, după terminarea studiilor sale la Facultatea de litere a Universității din București în 1904, toate etapele unei strălucite cariere didactice, care culminează cu numirea sa, în 1930, ca profesor de istoria artei la Universitatea din București. Decan al Facultății de litere după Eliberare, el își va continua activitatea didactică după 1948 la Institutul de arhivistică, bibliografie și muzeografie și apoi la Institutul de arte plastice « N. Grigorescu » din București. A fost un profesor admirabil, exigent și sever, dar știind să descopere talentele și să încurajeze și stimuleze activitatea independentă a elevilor săi.

George Oprescu a fost în același timp unul din cei mai competenți organizatori ai vieții muzeale din țara noastră. Amator de artă, colecționar pasionat el însuși, „connaissanceur” în sensul cel mai înalt al cuvîntului, el a fost, între 1930 – 1946, director al fostului muzeu « Toma Stelian », pe care l-a organizat în chip exemplar, director al Muzeului Național între 1946 – 1948 și, din 1948, șef al secției de artă universală a Muzeului de artă din București; el este, în sfîrșit, creatorul propriei sale colecții, de o mare bogăție și valoare, pe care a dăruit-o în întregime Statului și care a devenit Muzeul de artă al Academiei.

Este autorul a peste 100 de volume consacrate artei românești și europene, printre care vor fi citate și studiate întotdeauna sinteze strălucite ca « Pictura românească în secolul XIX », « L'art du paysan roumain », « Grafica românească în secolul XIX », studiile monografice închinat lui Géricault și celor mai de seamă artiști români – Andreescu, Grigorescu, Luchian, Petrașcu –, foarte solidul manual de istoria artei, în patru volume, excelentele cataloage de muzee și de expoziții de artă românească și străină pe care le-a redactat. Nu trebuie de asemenea uitate contribuțiile sale atât de generoase la volumele de « Entretiens », publicate de către Institutul internațional de cooperare intelectuală al Societății Națiunilor, numeroasele sale studii și articole asupra problemelor artei românești și europene, activitatea sa aproape neîntrepută de cronicar de artă, prieten al celor mai de seamă artiști ai generației sale.

Pentru asemenea mari merite și calități, George Oprescu a fost ales, în 1938, membru corespondent al Academiei Române și reales, în 1948, membru titular al Academiei, iar din 1949 și pînă în ziua morții i s-a încredințat conducerea Institutului de istoria artei, chemat să dezvolte și să promoveze cercetarea științifică în domeniul istoriei artelor. A condus de asemenea, ca redactor responsabil, activitatea revistelor « Studii și cercetări de istoria artei » și « Revue roumaine d'histoire de l'art ».

Ca secretar, între 1923–1930, al Comisiei internaționale pentru cooperare intelectuală a Societății Națiunilor, din care făceau parte mari personalități ale vieții științifice și culturale internaționale – Einstein, Bergson, Marie Curie, Valéry –, George Oprescu a depus eforturi pentru strângerea legăturilor culturale între diferitele țări; el s-a străduit totodată, de-a lungul întregii sale vieți, prin publicarea de volume și articole, prin conferințe și expoziii, să facă mai bine cunoscută peste hotare contribuția importantă a artei românești la patrimoniul artistic universal.

Datorită acestei activități, prestigiului pe care l-a dobândit, a fost ales membru corespondent al Institutului Franței, membru al Societății pentru istoria artei franceze, al Academiei de artă din Madrid și recent al Academiei lumii latine. A fost președinte de onoare al Comitetului național român pentru Consiliul internațional al muzeelor și al Comitetului național român pentru Asociația internațională a criticilor de artă.

Pentru activitatea și meritele sale a primit numeroase distincții, ordine și medalii românești și străine.

Istoria și critica de artă pierd în profesorul George Oprescu pe unul din reprezentanții lor cei mai eminenți. Îi vom cinste memoria străduindu-ne să dezvoltăm continuu, cu pasiune și temeinicie, cercetarea și studiul istoriei artei în țara noastră.



GEORGE OPRESCU

In zilele de 12–14 iunie 1969 a avut loc, în aula Academiei, sesiunea științifică organizată cu prilejul împlinirii a 20 de ani de la înființarea institutului, în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării.

În cadrul ședinței de deschidere, tov. acad. Ștefan Milcu, vicepreședinte al Academiei, a adresat Institutului din partea conducerii Academiei calde felicitări și urări de noi succese. Au rostit de asemenea cuvinte de salut tov. acad. Andrei Oțetea, directorul Institutului de istorie «N. Iorga» al Academiei, acad. Ion Jalea, președinte de onoare al Uniunii artiștilor plastici, și M.H. Maxy, maestru emerit al artei, directorul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România.

Au fost prezentate apoi comunicările: *Gînduri despre dezvoltarea istoriei artei în România* de acad. G. Oprescu, directorul institutului, și *20 de ani de activitate a Institutului de istoria artei* de Mircea Popescu, director adjunct științific al institutului.

În încheierea ședinței, a fost adoptată cu entuziasm propunerea de a se trimite Comitetului Central al Partidului Comunist Român, tovarășului Nicolae Ceaușescu următoarea telegramă:

«Întrușiți în sesiunea științifică organizată în cinstea celei de-a 25-a aniversări a Eliberării, cercetătorii științifici ai Institutului de istoria artei, care-și sărbătorește 20 de ani de existență, vă exprimă sentimentul lor de fierbinte recunoștință pentru înalta prețuire și sprijinul statornic acordate de partid dezvoltării științei, culturii și artei, pentru condițiile deosebit de favorabile create studierii și punerii în valoare a patrimoniului artistic și cultural al poporului nostru. Lucrînd în aceste condiții, bucurîndu-se în permanență de îndrumarea înțeleaptă a partidului, aplicînd la obiectul disciplinelor de care se ocupă metoda fecundă a materialismului dialectic și istoric, cercetătorii Institutului de istoria artei s-au străduit să îmbogățească, prin cercetări sistematice, organizate pe întreg cuprinsul țării, cunoștințele despre creația artistică a poporului nostru și să definească, în ample lucrări monografice și de sinteză, trăsăturile caracteristice ale artei noastre, aportul ei original la patrimoniul artistic și cultural al umanității. Un capitol însemnat al activității Institutului de istoria artei l-a constituit efortul de difuzare a valorilor artei românești peste hotare, participarea activă la întreaga viață științifică și culturală a țării noastre. Un program vast de cercetări trebuie desfășurat în continuare pentru a așeza istoria artelor din țara noastră pe temelii cît mai trainice, pentru a adînci cunoașterea artei trecutului și înțelegerea proceselor prin care se făurește cultura artistică contemporană.

Prin concentrarea eforturilor, prin organizarea cercetărilor în funcție de cerințele cele mai importante și urgente ale societății noastre socialiste, prin perfecționarea continuă a metodelor de lucru, cercetătorii Institutului de istoria artei — exprimîndu-și o dată mai mult întreaga adevărată față de Tezele pentru cel de al X-lea Congres al partidului — se angajează, stimate tovarășe secretar general, să aducă o contribuție și mai

însemnată la studierea și difuzarea valorilor artistice naționale și universale, la afirmarea valorilor naționale în circuitul culturii mondiale, la dezvoltarea continuă a culturii noastre socialiste ».

★

În ședințele următoare au prezentat comunicări cercetători din cadrul altor institute și instituții, care și-au început și desfășurat o vreme activitatea la Institutul de istoria artei: Maria Ana Musicescu (*Arta medievală românească în istoriografia străină contemporană*); Vasile Drăguț (*Contribuții privind unitatea de tehnică și tipologie în arhitectura religioasă de lemn din România*); regretatul Nicolae Al. Mironescu (*Istoricul cercetării artei populare românești în secolul al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea*); Eleonora Costescu (*Pictura românească modernă în istoriografia de artă occidentală*).

Au prezentat de asemenea comunicări cercetători științifici de la secția de istoria artei a Filialei Academiei din Cluj: Nicolae Sabău (*Mathias Veress, un pictor clujean din secolul al XVIII-lea*); Ion V. Boieriu (*Trupa lui Millo la Brașov și Sibiu în 1870*); Marius Porumb (*Cîteva icoane ale unui zugrav din veacul al XVI-lea*).

O serie de comunicări ale cercetătorilor institutului au abordat probleme teoretice: *Permanență și continuitate în arta medievală* (Emil Lăzărescu); *Contribuții la definirea individualității artistice* (Radu Bogdan); *Obiectiv și perspectivă în cercetarea muzicologică contemporană* (Mircea Voicana); *Conceptul românesc de « cultură teatrală »* (Mihai Florea); *În legătură cu o problemă actuală în istoria artei secolului al XIX-lea: reintegrarea artei academice* (Th. Enescu); *Stil și interpretare* (Alfred Hoffman).

Din domeniul artei medievale au prezentat comunicări: Florentina Dumitrescu (*Observații asupra unor modalități estetice în decorația artei medievale românești*); Dumitru Nastase (*O pisanie amăgitoare și un ctitor uitat*); Răzvan Theodorescu (*Despre începuturile artei populare medievale românești*); Teodora Voinescu (*Între « țărănesc » și « popular » în pictura de la sfîrșitul evului mediu*); Cornelia Pillat (*Biserici de plan dreptunghiular în secolul al XVI-lea în Țara Românească*); Constantin Joja (*Specificul arhitecturii urbane românești*).

În legătură cu probleme ale artei europene și ale artei românești moderne au prezentat comunicări: Remus Niculescu (*În legătură cu activitatea lui Jean Etienne Liotard la Iași*); Amelia Pavel (*Observații despre începuturile expresionismului în Europa*); Ioana Vlasiu (*Etapele evolutive ale picturii lui Vasile Popescu*).

Ultimele rezultate ale cercetărilor întreprinse în domeniul artei populare au fost prezentate în comunicările: *Reprezentarea plastică, document în cercetarea de artă populară* (Marina Marinescu); *Forma și decorul lăzii de zestre din spațiul carpato-dunărean* (Roswith Capesius); *Pictura pe sticlă țărănească și valorificarea ei în unele realizări de artă decorativă contemporană* (Georgeta Oțetea); *Evoluția diferențiată în volumatica bisericilor de lemn din România, Polonia și Cehoslovacia* (Maria Enăchescu).

În probleme de istoria teatrului și cinematografei au ținut comunicări: Ana Maria Popescu (*Contemporaneitatea dramei istorice originale*); Letiția Gîță (*Decorul de teatru în raport cu evoluția dramaturgiei și artelor plastice*); Liliana Țopa (*Cîteva considerații estetice asupra teatrului de păpuși*); Ion Cantacuzino (*Raportul dintre evoluția tehnicii și expresia artistică în istoria filmului*); Olga Flegont (*Masca de teatru, simbol al metamorfozei*); Lelia Elian (*Mari actori italieni pe scena românească în perioada 1870–1914*); Simion Alterescu (*Importanța teatrului satiric în afirmarea teatralității artei interpretative românești*).

Istoria muzicii a fost reprezentată prin comunicările: *Un Kyrie eleison la patru voci în notă bizantină la începutul secolului al XVIII-lea* (Gheorghe Ciobanu); *Transfigurări ale unor surse stilistice europene în muzica lui George Enescu* (Clemansa Firca); *Muzicologul Theodor Burada* (Elisabeta Dolinescu); *Unitatea de cultură muzicală a românilor. Considerații istorice rezumative* (Brîndușa Căplescu și Lucia Alexandrescu); *Elemente ale limbajului enescian prefigurate în lucrările de școală* (Elena Zottoviceanu).

Cuvîntul de închidere a lucrărilor sesiunii a fost rostit de tov. Mircea Popescu, directorul adjunct al Institutului de istoria artei, care a adus mulțumiri conducerii Academiei pentru sprijinul permanent acordat institutului de-a lungul celor 20 de ani de existență și a arătat că întregul colectiv al institutului este hotărît să-și aducă o contribuție sporită la dezvoltarea și progresul cercetărilor de istoria artei din țara noastră.

Sărbătorim în acest an două foarte importante aniversări. Mai întâi, se împlinesc 25 de ani de la eliberarea țării noastre de sub fascism, eliberare care a însemnat descătușarea tuturor forțelor noastre creatoare, pentru mari și înnoitoare înfăptuiri pe toate țărmurile vieții economice, sociale și culturale a poporului nostru. Tot acest an a adus poporului nostru marele eveniment al Congresului al X-lea al P.C.R., moment de mare însemnătate pentru țara noastră în plin avânt spre desăvîrșirea construirii societății socialiste.

Sărbătorim în acest an și împlinirea a 20 de ani de la înființarea Institutului de istoria artei al Academiei. El este una din expresiile grijii partidului și statului pentru dezvoltarea culturii și artei, pentru studierea și cunoașterea temeinică a patrimoniului artistic național, cunoaștere neglijată în trecut, uneori chiar dată uitării, din lipsă de oameni și de sprijin material al activității de cercetare.

Nu putem nega că oarecare eforturi de a organiza cercetarea în domeniul culturii noastre și în cel al istoriei artei au existat, mai ales la București, și au constituit una din preocupările Universității și ale Comisiei monumentelor istorice. Au lipsit însă posibilitățile de a face aceste cercetări. Ceea ce se face astăzi de către stat pentru dezvoltarea științei, mijloacele care sînt puse la dispoziția Institutului nostru sînt cu mult superioare, și rezultatele cu mult mai importante. Prin înființarea Institutului nostru au devenit posibile cercetări sistematice, nu fragmentare și întâmplătoare ca mai înainte, ci organizate potrivit unui plan de perspectivă care cuprinde toate zonele și toate aspectele artei din România.

Au rezultat în urma acestei activități sistematice și organizate numeroase studii, bazate pe o amplă documentație, pe cercetări laborioase și îndelungate. Au putut fi realizate chiar lucrări de sinteză, cum sînt volumele de istoria artelor plastice în România, primul volum al istoriei teatrului în România sau istoria artei populare românești, care se află sub tipar. Repertoriul monumentelor din epoca lui Ștefan cel Mare, monografia consacrată lui Grigorescu, monografia Andreescu, studiile monografice despre arta populară în Argeș și arta populară în Valea Bistriței sînt, în domeniul artelor plastice, alături de numeroase alte studii publicate în volum sau în revistele Institutului, contribuții care îmbogățesc considerabil istoriografia românească de artă. Monografia consacrată lui Matei Millo, volumul de documente și amplul studiu monografic, consacrate lui George Enescu, repertoriile ce se pregătesc în domeniul istoriei cinematografei românești reprezintă doar cîteva dintre rezultatele cercetărilor ce se întreprind în cadrul Institutului nostru în celelalte domenii ale creației artistice naționale.

Dar poate că rezultatul principal și cel mai important al existenței și activității Institutului este formarea unui grup de specialiști bine pregătiți, pasionați, capabili să interpreteze și să rezolve probleme dintre cele mai dificile ale artei românești și universale.

Realizările pe care le-am obținut, comparate cu trecutul, sînt mulțumitoare. Ele ne dau speranța că istoria artelor va face progrese și mai importante în viitor, că ea va

aduce o contribuție și mai importantă la cunoașterea artei românești atît în țară cît și peste hotare.

Am constatat cu plăcere, ca director al Institutului de istoria artei, că ori de cîte ori cercetătorii noștri s-au găsit în situația de a petrece o parte din timp vizitînd muzeele străine, de a avea contacte cu specialiștii din alte țări, aceste contacte au fost deosebit de cordiale și de utile și au dus la o mai bună cunoaștere și prețuire reciprocă. Sîntem hotărîți să lărgim continuu orizontul cercetărilor noastre, să intensificăm colaborarea cu toți istoricii de artă din țară, cu cei mai valoroși specialiști de peste hotare. Tot ceea ce am făcut și ce ne propunem să realizăm este un răspuns la eforturile și sacrificiile pe care poporul nostru, partidul și statul le fac pentru înflorirea culturii românești.

Acad. Prof. G. OPRESCU

S ub semnul celei de-a 25-a aniversări a Eliberării, sărbătorirea celor 20 de ani de activitate a Institutului de istoria artei capătă semnificații mai ample. Existența însăși a institutului, dezvoltarea pe care a luat-o ca atâtea alte instituții similare sînt într-adevăr indisolubil legate de întreaga dezvoltare a științei, culturii și artei în țara noastră, ilustrează grija statornică a partidului și statului pentru studierea și punerea cît mai deplină în valoare a patrimoniului cultural și artistic al poporului, parte integrantă a culturii noastre contemporane, socialiste.

Înființat la 1 martie 1949, Institutul de istoria artei s-a dovedit a fi o formă superioară de organizare a cercetării științifice în acest domeniu. Se cuvine să ne amintim, la această aniversare, de toți învățații care au pus bazele la noi, în condiții mult mai puțin favorabile decît astăzi, disciplinelor de care ne ocupăm în cadrul Institutului. Fiind vorba de Institutul de istoria artei, vom sublinia, înainte de toate, contribuția hotărîtoare adusă de acad. G. Oprescu, mai întîi în fruntea catedrei de istoria artei de la Universitatea din București, apoi, din 1949, în fruntea institutului, la formarea de noi specialiști, la orientarea cercetărilor de istoria artei, la definirea metodelor și obiectivelor ei fundamentale. Omagiul nostru se adresează istoricului de artă, profesorului creator de școală, directorului Institutului, care a desfășurat de-a lungul acestor douăzeci de ani o activitate neobosită, interesîndu-se de toate problemele cercetării științifice, stimulînd prin prezența și autoritatea sa activitatea complexă a Institutului.

De la înființarea sa, Institutul a oferit, pentru prima dată în țara noastră, cadrul unor cercetări programate sistematic, potrivit unui plan de perspectivă, în toate cele cinci domenii care au intrat de la început în sfera sa de preocupări — arta medievală, arta modernă și contemporană, arta populară, teatrul și muzica —, căroră li s-au adăugat, recent, arta europeană și istoria cinematografeii. În toate aceste direcții ne-am propus, pe de o parte, îmbogățirea substanțială a informației existente, pe de alta, realizarea unor cuprinzătoare lucrări de sinteză sau monografice, menite să lămurească și să definească trăsăturile caracteristice ale dezvoltării artei noastre, aportul ei original la patrimoniul artistic și cultural al umanității.

★

În domeniul artei vechi românești trebuia continuată și dezvoltată o activitate care, de la Al. Odobescu, înscrisese, prin lucrările profesorului Nicolae Iorga, ale lui G. Balș și N. Ghika-Budești, ale profesorului I.D. Ștefănescu, prin tot ce izbutise să realizeze

* Comunicare prezentată la Sesiunea științifică a Institutului de istoria artei din 12—14 iunie 1969 ; au fost folosite materiale alcătuite de Emil Lăzărescu (pentru istoria artei medievale), Paul Petrescu (pentru istoria artei populare),

Olga Flegont (pentru istoria teatrului), Elena Zottoviceanu (pentru istoria muzicii), dr. Ion Cantacuzino (pentru istoria cinematografeii).

Comisia monumentelor istorice, progrese certe, și documentare și de ordin metodologic și interpretativ. Terenul rămăsese însă cercetat doar parțial, studiarea a numeroase probleme ale artei noastre vechi se afla încă în faza începuturilor. Înaintea oricăror noi sinteze era necesară reverificarea și îmbogățirea substanțială a datelor existente. Campaniile întreprinse în prima perioadă a activității sectorului au avut de aceea drept scop precizarea metodelor de lucru, precizare fără de care nici un fel de cercetare pe teren n-ar fi putut fi decât incompletă, aleatorie și subiectivă, deci practic prea puțin utilă.

Dezvoltarea metodelor de cercetare și de interpretare a materialului studiat poate fi urmărită în felul în care ea se reflectă în articolele publicate în revista Institutului. Primele asemenea articole aveau mai degrabă caracterul unor rapoarte asupra rezultatelor obținute în cursul cercetărilor pe teren, cuprinzând constatări precise asupra unor opere de artă rămase necunoscute cercetătorilor anteriori sau de-abia menționate de aceștia, precum și corectări ale unor erori ale acestora. Treptat însă, simplelor constatări li s-au adăugat din ce în ce mai numeroase încercări de explicare a caracteristicilor artistice ale operelor, de încadrare cronologică și tipologică a acestora în evoluția creației artistice românești.

Aceeași evoluție se poate observa și în publicațiile de sine stătătoare ale cercetătorilor: faza verificării și valorificării cunoștințelor acumulate de predecesori este ilustrată de apariția primului volum din *Scurta istorie a artelor plastice în R.P.R.* Redactat în primii ani de existență a Institutului de Teodora Voinescu, arh. Șt. Balș și Corina Nicolescu, acest volum n-a văzut lumina tiparului decât în 1957, astfel încît, deși bine primit de către majoritatea cercetătorilor trecutului nostru, el oglindea, chiar la data apariției — din punct de vedere al problematicii, dacă nu și din acela al cunoștințelor —, un stadiu depășit. Încă înainte de apariția *Scurtei istorii*, înregistram în cadrul Institutului o încercare de a prezenta, în întregul ei, concomitent, creația artistică a unei epoci de înflorire, de la arhitectură la împodobirea manuscriselor. *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare* (redactat de prof. Mihai Berza, Teodora Voinescu, Maria Ana Musicescu pentru introducerile capitolelor și de alți colaboratori din institut și din afară: Florentina Dumitrescu, Radu Florescu, Emil Lăzărescu, Ion Radu Mircea, Dumitru Nastase etc.), pe lângă că a adus o contribuție reală la istoria culturii medievale românești, a constituit, pentru cercetătorii artei medievale, un prilej de verificare, de perfecționare și de extindere și precizare, printr-o lucrare colectivă de mari proporții, a metodelor de cercetare și prezentare a materialului artistic de diferite genuri.

Tot în cadrul acestor preocupări de verificare a metodelor se înscria, în 1958, și *Mănăstirea Sucevița* (lucrare redactată de Ana Maria Musicescu și prof. M. Berza), cea dintîi încercare, la noi, de cercetare a unui complex mănăstiresc, nu ca pînă atunci, sub aspectul evoluției instituției monastice, ci sub acela al unui ansamblu de monumente și opere de artă, explicate prin viața și gîndirea vremii ce le-a creat. În sfîrșit, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.* erau cuprinse prezentări tocmai ale acelor genuri de care istoriografia de artă de pînă atunci se ocupase mai puțin: icoane, broderii, argintărie, manuscrise (*Argintăria în colecția de artă medievală din tezaur*, de Teodora Voinescu, *Broderia în Moldova în secolele XIV—XVIII*, de Maria Ana Musicescu, *Icoanele de D. Nastase*, *Manuscrisele*, de E. Lăzărescu și Ioan Radu Mircea).

După această «ucenicie» și ținînd seama și de rezultatele obținute de învățați din afara institutului nostru în lucrări de mare amploare (V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, I, București, 1959; Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I—II, București, 1963—1965), colectivul de cercetători ai artei medievale din institutul nostru (Teodora Voinescu, Emil Lăzărescu, Sorin Ulea, D. Nastase, Fl. Dumitrescu, R. Theodorescu, Paul Petrescu) a socotit că poate să ia asupra-și — cu colaborarea unor specialiști din afara institutului (prof. V. Vătășianu, R. Florescu, M.A. Musicescu) — redactarea unei noi sinteze asupra artei noastre medievale, în cadrul tratatului de *Istoria artelor plastice în România*. În textul, azi deplin redactat, al acestui nou tratat, nu se vorbește de nici un monument sau obiect de artă care să nu fi fost cercetat *direct* de către autorul părții respective (evident, cu excepția cîtorva monumente dispărute sau cu totul inac-

cesibile astăzi și a unora din obiectele aflate peste hotare), ceea ce a avut drept urmare o neașteptată schimbare în aprecierile asupra valorii artistice și însemnătății istorice a foarte multora dintre ele. Dar, ceea ce a constituit marele efort al cercetătorilor în munca lor la tratat n-a fost această adunare, verificare și nouă prezentare a materialului, ci efortul de interpretare organică, unitară, a artei medievale românești, de definire a trăsăturilor ei proprii, de evaluare a contribuției ei specifice în ansamblul artei europene. Din acest punct de vedere, al prezentării unor soluții – evident încă susceptibile de numeroase îmbunătățiri, pe măsură ce materiale noi vor ieși la lumină – în asemenea probleme fundamentale ale artei noastre vechi trebuie, în primul rând, judecat aportul pe care-l aduc cele două prime volume ale *Istoriei artelor plastice în România*.

Studii analitice, laborioase și îndelungate, au mers și merg paralel cu asemenea sinteze, cu efortul de cuprindere largă a materialului existent. Prin cercetările întreprinse de Răzvan Theodorescu și Mihai Gramatopol, un domeniu aproape deloc cercetat pînă acum, cel al premiselor artei românești în epoca sclavagistă și prefeudală intră în sfera preocupărilor institutului. Sorin Ulea s-a consacrat studiului picturii moldovenești din epoca ei de înflorire, descoperind meșteri care atestă românitatea artei acestei epoci, reconstituind cronologia picturii medievale moldovenești din secolele XV – XVI și propunînd interpretări care integrează acest mare moment al artei noastre în întreaga istorie socială și culturală a epocii. Importante cercetări au fost și sînt făcute în domeniul arhitecturii religioase și civile din Țara Românească (de către Emil Lăzărescu, Pavel Chihaia și Rada Teodoru), al arhitecturii și picturii din Transilvania (de către Vasile Drăguț) și al arhitecturii din Moldova de către Sorin Ulea și Dumitru Nastase, ultimul preocupat totodată de vastul și insuficient cercetatul domeniu al icoanelor din Țara Românească și Moldova. Constantin Joja a adus în problema determinării specificului vechii arhitecturi urbane românești contribuții însemnate și stimulatoare. Puțin cercetate și insuficient apreciate în trecut, problemele picturii în Țara Românească în secolele XVII – XVIII, epocă în care se precizează caracterele specifice ale unei școli muntenești, sînt investigate de Teodora Voinescu și Cornelia Pillat; artele decorative fac obiectul unei vaste repertorii: broderiile de către Maria Ana Musicescu, argintăria de către Teodora Voinescu, sculptura în lemn de Florentina Dumitrescu.

Specializarea cercetărilor și cercetătorilor este un fenomen care corespunde tendințelor celor mai înaintate ale cercetării și pentru care Institutul nostru s-a dovedit a oferi un climat deosebit de prielnic. Un rezultat al acestei tendințe și necesități obiective este și specializarea colectivelor din cadrul actualei secții de artă medievală. Un cuvînt în plus trebuie spus despre noul sector de istoria artei bizantine și a Orientului creștin care-și propune, prin extinse și multiple studii comparative, să ajungă, depășind modul în care se puneau pînă acum problemele artei bizantine și de tradiție bizantină, la reliefarea clară și diferențiată a profilului, personalității și contribuției fiecărei școli naționale în parte și deci, implicit, și a școlii românești. În planul de perspectivă al acestui sector figurează o lucrare globală de sinteză asupra artei Orientului creștin (Sorin Ulea), studii asupra decorației medievale în țările din sud-estul european (Florentina Dumitrescu), studiul comparativ al unor probleme de arhitectură civilă și religioasă în țările balcanice (Rada Teodoru).

Se vor completa în felul acesta, sperăm în chip fericit, cercetările de artă medievală din țara noastră, cercetări care, în contextul internațional de astăzi, foarte activ și competitiv, trebuie să-și lărgască continuu orizonturile și aria de cuprindere.



Studiul istoriei artei românești moderne a constituit, de la înființarea institutului, unul din obiectivele sale principale. Profesorul G. Oprescu desfășurase în acest domeniu o activitate complexă și redactase, altături de studii și monografii de mai mică întindere, primele sinteze, temeinic documentate, despre pictura și grafica românească din secolul al XIX-lea, a căror valabilitate în ce privește stabilirea liniilor mari ale dezvoltării și ierarhizarea valorilor se menține neștirbită. Se cuvine să menționăm totodată contribuțiile prof.

Tudor Vianu și prof. Al. Busuioceanu, lucrările monografice publicate de fosta Academie română, studiile apărute în publicația catedrei de istoria artei a Universității din București *Analecta*, precum și faptul că, datorită profesorului George Oprescu, lui Francisc Șirato și Nicolae Tonitza dintre artiști, lui Marin Simionescu-Rîmniceanu, Oscar Walter Cisek, Petre Comarnescu și H. Blazian, critica și în genere dezbateră problemelor artei plastice înregistrase progrese incontestabile.

Printre numeroasele probleme nestudiate sau insuficient cercetate, aceea a condițiilor în care s-a operat trecerea de la arta medievală la aceea de tip occidental modern a atras dintru început atenția cercetătorilor din acest sector; Remus Niculescu a putut demonstra cu argumente decisive că începuturile artei românești moderne își au rădăcinile în înseși condițiile și tendințele noi ale dezvoltării societății românești. Paralel cu asemenea preocupări, a fost efectuată o susținută muncă documentară în legătură cu toate problemele artei secolului trecut; la capătul ei, în 1958, a putut fi publicată o primă lucrare de sinteză, volumul al II-lea al *Scurtei istorii a artelor plastice în R.P.R.* (redactată de Ion Frunzetti și Mircea Popescu, cu colaborarea lui Remus Niculescu și Radu Bogdan), în care erau rezolvate problemele periodizării și definite cu claritate principalele direcții ale dezvoltării artei românești din secolul al XIX-lea, dar care se cerea adâncită și nuanțată în ce privește o serie de interpretări ale fenomenelor artistice.

Așa cum era și firesc, cercetările monografice au avut și au și în activitatea acestui sector o pondere deosebită. Studiilor despre Eustatie Altini (R. Niculescu), C.D. Rosenthal (I. Frunzetti), Sava Henția (Mircea Popescu), pictorii bănățeni (I. Frunzetti), N. Vermont (A. Pavel și R. Ionescu) li se alătură treptat amplele cercetări și lucrări monografice consacrate celor mai de seamă artiști ai secolelor XIX și XX. În 1955, Radu Bogdan publică monografia *Theodor Aman*, care primește Premiul de stat, pentru a se consacra apoi monografiei și catalogului *raisonné* al operei lui Ion Andreescu, cercetată prin metode complexe menite să definească cât mai riguros personalitatea artistului și locul său în arta românească și europeană. Remus Niculescu deschide, în legătură cu N. Grigorescu, noi perspective de înțelegere a caracterului inovator al operei acestuia și a ecoului ei profund în viața artistică a vremii. La capătul unei prime și rodnice etape de cercetări consacrate lui Grigorescu se situează monografia în două volume redactată de acad. G. Oprescu și R. Niculescu. După o monografie dedicată lui Camil Ressu și apărută în 1957 — cea mai bună exegeză a operei acestui artist —, Theodor Enescu și-a concentrat preocupările asupra pictorului Ștefan Luchian, propunându-și alcătuirea unei documentate monografii și a catalogului științific al operei acestuia și aducând contribuții valoroase la elucidarea aspectelor multiple ale picturii și vieții artistice din România între 1870 și 1910.

Problema relațiilor dintre artele plastice și curente generale de idei ale aceleiași epoci a fost studiată de Amelia Pavel, care este în același timp autoarea mai multor studii despre dezvoltarea graficii românești în secolele XIX și XX.

Pictorul N. Tonitza a făcut obiectul unei monografii temeinic documentate, redactate de Barbu Brezianu, care și-a consacrat în ultima vreme activitatea studierii vieții și operei lui Constantin Brâncuși, descoperind și publicând, în țară și în importante reviste de artă străine, o serie de date biografice și lucrări ale sculptorului, cu desăvârșire necunoscute. Tot acest bogat și extrem de important material inedit, care se referă mai ales la începuturile carierei lui Brâncuși, la activitatea și la operele sale existente în colecțiile românești, va face obiectul unui catalog *raisonné*, a cărui încheiere se anunță foarte apropiată.

Trebuie adăugate la acestea cercetările și studiile consacrate sculptorilor Ion Georgescu (de R. Niculescu) și D. Paciurea (de I. Frunzetti), pictorilor J. Al. Steriadi și I. Țuculescu (de R. Bogdan), pictorului Vasile Popescu (de Ioana Vlasiu), sculptorului Șt. Ionescu-Valbudea și pictorului I. Theodorescu-Sion (de A. Pavel), lui Nicolae Cristea (de Barbu Brezianu), ca și contribuțiile documentare aduse în legătură cu Dimitrie Mihăilescu (de Gh. Cosma), cu Șt. Ionescu-Valbudea și E. Popeea (de V. Andreescu), cu Mihai Dan, Mihail Ștefănescu și D. Tronescu (de Carmen Dumitrescu), cu Dimitrie Serafim și Theodor Buicliu (de Elena Mateescu). A fost de asemenea redactată prima lucrare de sinteză asupra dezvoltării afișului în România (Gh. Cosma).

Arta contemporană, căreia majoritatea membrilor acestui colectiv îi închină o bună parte din activitatea lor, a fost prezentată, într-o primă încercare de sinteză, în volumul *Artele plastice din România după 23 August 1944*, apărut în 1959 și redactat de Mircea Popescu, Eugen Schileru, Radu Bogdan, Remus Niculescu și Amelia Pavel. Preocupări în legătură cu teoria și metodologia artei se schițează în articole ca *Document și interpretare în istoria artei* (Radu Bogdan), *Réflexions sur la méthodologie de l'histoire de l'art* (Mircea Popescu, Ion Frunzetti, Amelia Pavel).

Sectorul de istoria artei moderne și contemporane și-a alcătuit de-a lungul acestor două decenii o bogată arhivă documentară și fotografică, cuprinzând între altele un fișier al operelor de pictură și sculptură românească din muzeele și colecțiile publice din țară, peste 1 200 de dosare de artiști cu date biobibliografice și referitoare la lucrări și expoziții, mai multe fișiere bibliografice și o fototecă cu peste 20 000 de fotografii după opere de artiști, documente etc.

Pe această bază a devenit posibilă redactarea (de către Amelia Pavel, în colaborare, pentru meșterii medievali, cu Teodora Voinescu) a unui *Dicționar al artiștilor plastici români*, ca și inițierea, în colaborare cu Direcția muzeelor și monumentelor din C.S.C.A. și cu Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, a unui repertoriu al operelor de pictură și sculptură românească din muzee și din colecțiile publice din țară.

Nu putem încheia această sumară prezentare a înfăptuirilor institutului în domeniul cercetării artei românești moderne și contemporane, fără o nouă subliniere a activității continue și fecunde a acad. G. Oprescu, autor în acest răstimp al unei sinteze asupra sculpturii statuare românești, al mai multor monografii (Șt. Ionescu-Valbudea, Fritz Storck, Carol Popp de Szathmáry), al albumelor *Steriadi desenator* și *Ștefan Popescu desenator* și a foarte numeroase studii, articole și cronici în care comentează cu autoritate cele mai variate aspecte ale vieții artistice contemporane.



Sectorului de istoria artei europene (secolele XV–XX), înființat în anul 1968, îi revine misiunea de a contribui la consolidarea unui domeniu de cercetare încă prea puțin reprezentat în cadrul culturii noastre, care se cuvine să-și constituie o fizionomie proprie, o problematică dezvoltată organic, corespunzând necesităților spirituale ale societății românești și care să-i permită a participa efectiv la mișcarea științifică a vremii noastre.

Lucrarea *Pictura franceză în România*, pe care o pregătește în prezent Remus Niculescu, își propune a studia sub toate aspectele picturile aparținând acestei școli, aflate în colecțiile noastre publice și particulare. O contribuție temeinică la istoria picturii franceze moderne este studiul *Georges de Bellio, l'ami des impressionnistes*, publicat de același autor în 1966, studiu care s-a bucurat de o primire excelentă din partea unor reputați specialiști străini. Din perspectiva neașteptată oferită de reconstituirea uneia dintre cele mai mari colecții de tablouri impresioniste existente înainte de 1890, a fost schițat portretul moral al celebrului amator român, a cărui acțiune, în mișcarea artistică franceză, a fost atât de însemnată. În aceeași sferă de preocupări se înscrie studiul lui Remus Niculescu *Bourdelle et Anastase Simu* (1967), în care aspecte importante ale activității marelui sculptor francez sînt prezentate pe baza unei întinse documentații inedite.

Evoluția curentelor care au înrîurit arta secolului al XX-lea ocupă un loc însemnat în preocupările sectorului de artă europeană. În studiul *Sursele filozofice ale simbolismului, expresionismului și suprarealismului*, Amelia Pavel întreprinde, în continuarea preocupărilor sale mai vechi legate de această temă, o cercetare întemeiată pe exegeza textelor contemporane, urmărind a caracteriza un larg capitol de artă și de istorie culturală, cu întinse implicații teoretice.

În planul de lucru al sectorului de artă europeană a fost înscris de asemenea pentru o perioadă mai îndelungată *Repertoriul operelor de artă europeană aflate în colecțiile publice din România*, menit a înregistra, potrivit unor norme unitare, picturile, sculpturile și desenele străine prezentînd interes artistic sau cultural. Este un instrument de lucru ce va oferi cer-

cetătorilor un extrem de util punct de plecare pentru orice studii viitoare asupra operelor de artă străină aflate în România.



Din primul an de existență a institutului a ființat și un colectiv de cercetare a artei populare. Profesorul Oprescu, cel care scrisese cu mai mult de două decenii înainte (prin anii 1920) unele dintre primele lucrări privind arta țărănească, nu putea să lase deoparte, atunci când punea bazele Institutului de istoria artei, această ramură specială a istoriei artei. Alături de studiul artei vechi românești și de cel al artei moderne și contemporane, arta populară devine una din preocupările principale ale noului institut. Spre deosebire însă de cele două ramuri menționate, care aveau o tradiție de cercetare mai mult sau mai puțin statornică, istoria artei populare reprezenta o direcție nouă de studiu. Într-adevăr, bibliografia de specialitate în acest domeniu se putea aprecia ca fiind săracă, în afara scrierilor dedicate artei populare de către Nicolae Iorga, G. Oprescu, Al. Tzigara-Samurçaș, Al. Dima puține altele putând fi citate. Era de întreprins aici o vastă muncă de descoperire și de sistematizare a unei realități artistice strălucite ce constituia, în același timp, un uriaș fond istorico-documentar pentru cunoașterea și lămurirea unor aspecte esențiale din însăși istoria poporului român. De aceea în descifrarea fondului istoric al artei populare românești s-a pornit deopotrivă de la materialul arheologic conducând la o cunoaștere istorică pe verticală, ca și de la formele contemporane ale fenomenelor de artă populară conducând la o cunoaștere sincronă, dezvoltată spațial pe orizontală. Coroborându-se datele obținute prin cercetarea directă pe teren cu cele furnizate de arheologie și istorie, apelând în mod frecvent atât la studiul comparativ analitic, cât și la cel diacronic, s-a realizat structurarea unor prototipuri de primă importanță pentru istoria culturii populare materiale a poporului român, constituind în același timp elemente de preț în elaborarea studiilor cu caracter comparativ, de însemnătate excepțională nu numai pentru cultura și arta românească, ci și pentru cultura și arta europeană. În acest context se înscriu lucrările lui Florea Bobu Florescu, ale cărui eforturi de a determina prototipuri pe baza metodei morfologice în domeniul portului și al ceramicii au fost concretizate într-o serie de lucrări, cum ar fi cele despre *Opincile la români*, apărută în 1956, și despre *Monumentul de la Adamclisi*, apărută în 1959, tipărită și în străinătate, ca și studiile despre tipurile de cuptoare de ceramică. Precizarea fondului traco-daco-iliric a permis interpretarea justă a unor elemente de îmbrăcăminte și încălțăminte figurate pe marile monumente ale antichității, cum sînt Columna lui Traian de la Roma și monumentul de la Adamclisi din Dobrogea. Ideea legăturii cu substratul istoric este prezentă în toate studiile privind geneza și evoluția artei populare românești.

Aceste studii au îmbrățișat toate ramurile artei populare românești, membrii secției aducând contribuții hotărîtoare la definirea caracterelor și la precizarea însușirilor artistice ale arhitecturii populare și ale interiorului țărănesc românesc, ale mobilierului și țesăturilor decorative de interior, ale portului și broderiei, ale ceramicii, ale sculpturii lemnului și pietrei, ale prelucrării artistice a metalelor, ale icoanelor pe sticlă. Cercetări sistematice au fost întreprinse în toate zonele etnografice din toate provinciile istorice ale țării. Pentru prima oară în istoriografia de artă românească s-au făcut studii asupra artei populare din vaste zone, necunoscute din acest punct de vedere, ale Olteniei, Munteniei, Dobrogei, Moldovei, Transilvaniei și Banatului. În cursul acestor cercetări, extinse de-a lungul a două decenii, s-a strîns un bogat material documentar, în mare majoritate inedit, a cărui valoare sporește an de an, dat fiind faptul știut că arta noastră populară se află azi într-un proces complex de transformare, unele din ramurile sale fiind sortite, datorită noilor condiții istorico-sociale, dispariției. Acest material documentar include și o fototecă cuprinzînd circa 40 000 de fotografii și circa 150 000 de clișee, fixînd pentru posteritate aspecte ale tuturor manifestărilor de artă populară plastică, așa cum au fost ele surprinse de cercetătorii institutului în ultimii douăzeci de ani.

Secția de artă populară a elaborat și a publicat două categorii de lucrări: unele cu caracter complex, monografic, dedicate unei zone, altele tratînd una sau alta din ramurile artei populare, pe întreaga țară sau din cadrul unei zone etnografice. Astfel au fost alcătuite

ample monografii: *Arta populară din zonele Argeș și Muscel* (F. B. Florescu, P. Stahl și P. Petrescu), apărută în 1967, *Arta populară din Mărginimea Sibiului*, în colaborare cu colecțivul de la Sibiu al muzeului Brukenthal condus de Cornel Irimie, *Arta populară din Valea Bistriței* (F. B. Florescu, P. Petrescu, P. Stahl) și s-a colaborat la elaborarea monografiilor efectuate de secția de artă populară și etnografie din Cluj, condusă de Nicolae Dunăre, privind arta populară din Valea Jiului și arta populară din Țara Birsei. Cea de a doua categorie de lucrări, tematică, include studii privind arhitectura, ceramica sau portul. Amintim lucrările dedicate arhitecturii populare din fostele regiuni Hunedoara, Ploiești, Pitești, București, Dobrogea (de Fl. Stănculescu, A. Gheorghiu, P. Petrescu, P. Stahl), precum și numeroase studii și articole publicate de Paul Petrescu și Paul Stahl privind aspecte variate ale arhitecturii populare românești; un studiu despre arhitectura monumentală din Maramureș de arh. El. Enăchescu se află sub tipar. În domeniul ceramicii se cuvin menționate lucrările lui Florea B. Florescu despre *Ceramica neagră lustruită de la Marginea*, *Un centru necunoscut de ceramică roșie lustruită din Maramureș*, *Săcel*, *Ceramica din Crișana* și *Die schwarze bemalte Keramik aus Poiana*, în colaborare cu Roswith Capesius, precum și lucrările *Ceramica*, înfățișând aspectele acestei arte pe întreg teritoriul României, la care au colaborat Paul Stahl și Paul Petrescu, *Ceramica din Hurez* de Paul Petrescu și Paul Stahl. În domeniul portului popular o serie de zone au fost prezentate de către Florea B. Florescu în lucrările privind portul popular din Moldova de Nord, din Muscel, din Țara Vrancei, altele de către Cornel Irimie – seria de patru caiete dedicate portului popular din țara Oltului –, altele în fine de către Nicolae Dunăre și Marcela Focșa, privind portul popular din Munții Apuseni și din Bihor. Paul Petrescu a prezentat *Portul popular din Transilvania și Banat*. În domeniul textilelor se remarcă lucrarea *Broderiile la români* de Florea B. Florescu și Elena Avramescu, precum și studiile elaborate de Roswith Capesius și Marina Marinescu despre scoarțele țărănești. O privire de ansamblu în acest domeniu au dat Paul Petrescu și Paul Stahl în lucrarea *Scoarțele românești*. Sculpturii în lemn și în piatră i-au fost consacrate lucrări de către Florea B. Florescu, *Ornamentica populară în lemn*, și de către Gh. Aldea, *Sculptura populară românească*. Un capitol special îl reprezintă cercetările despre principalele motive decorative din arta populară românească – arborele vieții, soarele, calul, imaginea omului –, despre care au scris Paul Petrescu (*Imaginea omului în arta populară românească*) și Paul Stahl într-o lucrare tratând despre *Folclor și arta populară*. Pe lângă cercetările de ordin teoretic, secția a întreprins și numeroase cercetări aplicative, în sensul că a sondat posibilitățile de valorificare a artei populare. Seria de lucrări semnate de Georgeta Oțetea vizează atât aspecte ale artei populare tradiționale, ca în studiile *Țesături populare românești din satele vechiului scaun al Săliștei* și *Probleme de artă populară și decorativă din Mărginime*, cât și aspecte ale artelor decorative moderne, ca în studiile *Probleme de transpunere a elementelor de artă populară în producția de țesături* sau *Les origines paysannes de la peinture sous verre contemporaine*. Trebuie spus că secția de artă populară a avut și are o bogată activitate de cooperare cu numeroase instituții de cultură de categoria muzeelor și a caselor de creație populară, precum și cu întreprinderile productive, cum ar fi cooperativa artizanală de sub egida UCECOM-ului sau întreprinderile Ministerului Industriei Ușoare.

Problematica vastă a domeniului artei populare, precum și bogăția materialului românesc din acest domeniu au impus o anumită specializare, ce a determinat acum trei ani crearea, în cadrul secției de artă populară, a două sectoare: unul de istoria arhitecturii și mobilierului popular și altul de istoria portului și a meșteșugurilor artistice populare. Ambele sectoare, lucrând după un plan coordonat, au întreprins cercetări aprofundate ale domeniilor de investigație, reluând unele teme într-o perspectivă comparativistă pentru a stabili caracterele creației populare românești, din variatele domenii ale artei populare, în contextul spațiului balcanic și al celui european. Această orientare, ce se va accentua în anii viitori, urmează după definitivarea și terminarea unei importante lucrări ce a fost predată tiparului, anume o sinteză privind *Arta populară românească*, tratată într-un volum de peste 1 200 de pagini și bogat ilustrată. Lucrarea va aduce pentru prima dată în fața lumii științifice mondiale o icoană fidelă a patrimoniului artistic plastic popular românesc și va constitui fără îndoială un aport substanțial la cunoașterea artei populare nu numai românești, ci și europene.

Tradițiile istoriografiei teatrale românești s-au întemeiat încă de la începuturi, din secolul al XIX-lea, pe ideea necesității și importanței unei istorii a teatrului românesc în cultura națională. În patrimoniul culturii teatrale românești au intrat, de-a lungul anilor, lucrări valoroase în care sînt consemnate cercetările minuțioase întreprinse de oameni de cultură, istorici și esteticieni, cu privire la teatrul autohton și străin și care reprezintă un fond bogat și prețios pentru istoriografia contemporană. Cele două opere clasice ale istoriografiei teatrale românești, *Teatrul la români*, de Dimitrie C. Ollănescu și *Istoria teatrului în Moldova*, de Teodor T. Burada, studiile de teorie și estetică a teatrului, fundamentale pentru cercetarea modernă a fenomenului teatral, *Arta actorului*, de Tudor Vianu, și *Modalitatea estetică a teatrului*, de Camil Petrescu, au fost însoțite în primele decenii ale secolului al XX-lea de o multitudine de lucrări monografice și de istoriografie cu caracter în special informativ, limitate însă ca metodă și concepție. Pe lângă continuarea tradițiilor valoroase, în istoriografia teatrală românească de după eliberare se impunea depășirea unui anumit stadiu al cercetărilor prin adoptarea unei concepții științifice despre artă și a unei metodologii specifice. În ultimele două decenii au apărut lucrări reprezentative pentru istoriografia și critica noastră teatrală, semnate de profesori și cercetători, ca: Octav Gheorghiu, Ion Zamfirescu, Ioan Massoff, Mircea Mancaș, Florin Tornea, Virgil Brădățeanu, H. Deleanu, O. Drimba, Mihai Vasiliu, Andrei Băleanu, Valentin Silvestru și alții. Preocuparea de a organiza sistematic activitatea de cercetare și de a imprima o nouă orientare cercetărilor de istoria teatrului a dus la crearea unui colectiv de specialiști în cadrul Institutului de istoria artei.

De la înființarea sa, sectorul de istoria artei teatrului a fost profilat ca un colectiv de cercetare a istoriei teatrului românesc. Desigur, în primul plan al cercetărilor întreprinse de-a lungul anilor a stat teatrul românesc, dar cunoașterea istoriei lui a antrenat o lungă și cel mai adesea aprofundată cercetare implicită a teoriei și esteticii teatrului, a istoriei teatrului european. Așa încît, deși cele mai multe dintre realizările sectorului se înscriu în sfera istoriei teatrului românesc, ele nu dau imaginea unui orizont închis; dimpotrivă, cercetările paralele întreprinse tocmai pentru a crea cadrul de istorie universală și fundamentarea teoretică și estetică a fenomenului au extins în același timp aria de preocupări a colectivului, din care nu lipsesc studiile de teorie și estetică, de critică și metodologie a istoriei teatrului. Obiectivul principal al cercetării, istoria teatrului românesc, a fost urmărit și abordat dintr-o perspectivă largă, care cerea, pe lângă extinderea documentării la zone conexe — arheologie, etnografie și folclor pentru epoca veche, istoria literaturii, sociologie și psihologie pentru epoca modernă și contemporană —, extragerea caracteristicilor particulare, specifice, care singularizează teatrul ca fenomen aparte în istoria generală a culturii.

Activitatea de cercetare a sectorului de istoria teatrului s-a concretizat în special în numeroasele studii și articole publicate de-a lungul anilor în revistele institutului, *Studii și cercetări de istoria artei* și *Revue roumaine d'histoire de l'art*, precum și în volume de istorie a teatrului românesc, în monografii de actori și de instituții, în antologii.

În ordinea apariției lor, volumele publicate de membrii sectorului de istoria teatrului, *Teatrul Național «I. L. Caragiale»*, 1852–1952 (de Simion Alterescu și Florin Tornea) în 1955, *Un artist cetățean*, *Costache Caragiale* (de Florin Tornea) în 1956, *Mihail Pascaly* (de Letiția Gîță) în 1959, *Eufrosina Popescu* (de Mihai Florea) în 1964, *Matei Millo* (de Mihai Florea) în 1966, se înscriu ca valoroase contribuții aduse la cercetarea istoriei teatrului românesc, la relevarea importanței naționale a creației de artă teatrală românească, la adîncirea cunoașterii istoriei teatrului și a personalităților de creatori din trecut.

Volume de sinteză, elaborate de largi colective de cercetători și apărute sub egida Academiei Republicii Socialiste România, *Teatrul în România după 23 August 1944*, apărut în 1959 (redactat de Simion Alterescu, Margareta Bărbuță, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, cu colaborarea Anei-Maria Popescu și a Leliei Nădejde), și volumul I din *Istoria teatrului în România*, apărut în 1965 (redactat de Simion Alterescu, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gîță, Jancsó Elemér, Harald Krasser, Mircea Mancaș, Lelia Nădejde, Ana Maria Popescu), reprezintă rodul unor cercetări îndelungate, organizate științific, fundamentate pe concepția materialist-istorică și pe teoriile moderne ale istoriografiei tea-

trale. Primul volum din *Istoria teatrului în România*, care tratează o vastă perioadă, din cele mai vechi timpuri pînă după revoluția din 1848, va fi urmat de încă două volume care vor continua pînă în contemporaneitate istoria teatrului românesc. *Istoria teatrului în România* urmărește cunoașterea formelor de teatru de pe teritoriul țării noastre din cele mai vechi timpuri, de la manifestările de teatru arhaic și popular pînă la spectacolele de curte ale epocii feudale, studierea istoriei teatrului românesc cult în secolele al XIX-lea și al XX-lea, studierea evoluției teatrului românesc contemporan. Întemeiat pe o amplă muncă de cercetare a celor mai variate izvoare, tratatul de *Istoria teatrului în România* are la bază o concepție nouă și o arie de cuprindere pe care nici una din lucrările din trecut nu le-a avut. Cuprinderea totalității fenomenului teatral, prin cercetarea lui încă dinainte de constituirea sintezei etnice și prin studierea istoriei teatrului minorităților naționale, încadrarea artei interpretative românești într-un sistem de valori estetice, clarificarea curentelor și stilurilor dominante în evoluția artei scenice din secolele XIX – XX, desemnarea unor arii delimitate – școli artistice – care conțin și exprimă înrudirile de concepție și metodă dintre personalități și creații distincte, analiza procesului complex și nuanțat al asimilării într-un mod propriu a diferitelor influențe pe fondul autohton existent, tratarea fenomenului teatral ca parte integrantă a istoriei culturii românești au constituit obiectivele principale urmărite de colectivul de cercetători din sectorul de istoria teatrului în munca de elaborare a unei istorii integrale a teatrului românesc.

Întreprinse în vederea adîncirii unor probleme de teorie, estetică ori istoriografie ridicate de elaborarea vastei lucrări de sinteză care este tratatul de *Istoria teatrului în România*, dar și independent de acest obiectiv, ca investigații care deschid perspective mai largi încă sau care merg în profunzime, analizînd aspecte particulare, speciale ale artei teatrale, în revistele institutului au apărut studii de estetică a teatrului sau de metodologie a cercetării critice și istorice (Simion Alterescu, *Le concept de la mise en scène dans le théâtre roumain à la fin du XIXe siècle*, în R.R.H.A., tom I, nr. 1, 1964; Olga Flegont, *Relația dintre critică și istorie în cercetarea artei teatrale*, în S.C.I.A., nr. 2, 1964; Letiția Gîtză, *Ipoteză și experiment în cercetarea fenomenului teatral*, în S.C.I.A., nr. 2, 1965; Al. Paleologu, *Pour une analyse du concept de tradition*, în R.R.H.A., tom IV, 1967), studii de sinteză care înglobează perioade mai largi ale istoriei fenomenului teatral (Simion Alterescu, *Arta actorului în teatrul românesc de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea*, în S.C.I.A., nr. 1, 1969; Olga Flegont, *Contribuții la cercetarea formelor vechi de artă teatrală populară*, în S.C.I.A., nr. 2, 1962; Letiția Gîtză, *Contribuții la cunoașterea începuturilor regiei și scenografiei românești*, S.C.I.A., nr. 1–2, 1956) sau de analiză aprofundată, despre mari actori și regizori ai teatrului românesc, dramaturgi și oameni de cultură, publicate în revistele institutului de S. Alterescu, A. Costa-Foru, O. Flegont, M. Florea, A. Paleologu, Fl. Tornea, sau altele, abordînd o varietate de probleme și de preocupări (Simion Alterescu și Letiția Gîtză, *Influența teatrului revoluționar asupra dezvoltării mișcării noastre teatrale în epoca dintre cele două războaie mondiale*, în S.C.I.A., nr. 3–4, 1957; Margareta Andreescu, *Erwin Piscator – « Das politische Theater »* (Sein Widerhall in Rumänien zwischen den beiden Weltkriegen), în R.R.H.A., tom V, 1968; Anca Costa-Foru, *Scenografia originală în ultimii cincisprezece ani*, în S.C.I.A., nr. 1, 1959; Olga Flegont *The « moș » in the Romanian Popular Theatrical Art*, în R.R.H.A., tom III, 1966; Mihai Florea, *Eroi și interpreți în piese ce oglindesc lupta dusă de P.C.R. în ilegalitate*, în S.C.I.A., nr. 1, 1961; Letiția Gîtză, *Le théâtre roumain de marionnettes, art ancien et moderne*, în R.R.H.A., tom I, nr. 1, 1964; Lelia Nădejde, *Tournées des troupes étrangères à Bucarest et à Jassy entre 1850 et 1877*, în R.R.H.A., tom III, 1966; Ana-Maria Popescu, *Probleme actuale ale comediei originale românești. Diversitate de stiluri – Eroul pozitiv de comedie*, în S.C.I.A., nr. 2, 1966). Articolele publicate de cercetătorii noștri în revistele institutului reprezintă de asemenea un capitol însemnat al activității lor și al istoriografiei românești de teatru din ultimele două decenii.

★

Înființarea unui sector de istoria muzicii în cadrul Institutului de istoria artei, în 1952, corespundea necesității din ce în ce mai stringente de a studia în profunzime patrimoniul cultural al țării noastre în toate laturile sale, de a pune în lumină valorile tre-

cutului muzical românesc. Se continua astfel o tradiție muzicologică nu foarte veche, dar foarte valoroasă, ilustrată de nume de prestigiu european ca George Breazu, Constantin Brăiloiu, Dimitrie Cuclin, I.D. Petrescu și de contribuții remarcabile ca cele ale lui Teodor T. Burada, Constantin Bobulescu, Mihail Gr. Poslușnicu, I. Popescu-Pasărea etc.

Prin activitatea de cercetare a muzicii românești, sectorul de istoria muzicii se înscrie în sfera de preocupări a muzicologiei contemporane românești, în care studierea fenomenului muzical autohton ocupă un loc preponderent. În această direcție în ultimele două decenii s-au întreprins cercetări individuale de prim rang; contribuțiile unor muzicologi ca Zeno Vancea, Romeo Ghircoiașiu, Vasile Tomescu, O.L. Cosma, Gh. Ciobanu, Emilia Comișel, Tiberiu Alexandru, Liviu Rusu, Gh. Firca, V. Cosma, Petre Brîncuș, N. Călinoiu, G. Bălan etc., ale unor compozitori cu preocupări teoretice ca T. Ciortea, Șt. Niculescu, W. Berger, P. Bentoiu, A. Rațiu, M. Marbé etc. sau pedagogi ca G. Manoliu, D. Tănăsescu, Gr. Bărgăuanu etc., care au acordat o deosebită atenție studiului istoriei muzicii noastre din diverse unghiuri (și îndeosebi operei lui George Enescu), au constituit o îmbogățire substanțială a cunoașterii și înțelegerii ei. Se impunea însă existența unui centru care să poată duce o muncă sistematică, organizată pe vaste perspective în timp și cu mijloace de investigație superioare; acest rol i-a revenit colectivului de muzicologi de la Institutul de istoria artei al Academiei Republicii Socialiste România, care alături de ceilalți cercetători ai muzicii noastre se străduiesc ca rezultatele efortului lor să fie un aport de înalt nivel științific.

Sub conducerea – în primii 5 ani – a regretatului muzicolog Andrei Tudor, sectorul de istoria muzicii și-a îndreptat de la început eforturile înspre cercetarea secolelor XIX și XX. Au fost studiate într-o primă etapă problemele dezvoltării teatrului muzical și a artei vocale, ale apariției și evoluției muzicii instrumentale și de cameră, ale istoricului învățămîntului muzical și al Conservatorului din București etc.

Pe baza materialelor documentare parcurse, au putut fi redactate studii care au completat datele cunoscute sau au dezvăluit aspecte inedite ale vieții muzicale din trecut; printre ele, cele despre Așezămîntul horal din București (Lelia Nădejde), despre turneul lui Franz Liszt în țara noastră (N. Missir și A. Hoffman), despre activitatea muzicală a primelor cluburi muncitorești, despre începuturile vieții simfonice bucureștene. Evocarea unor personalități proeminente din secolul trecut s-a concretizat în studii monografice asupra lui Al. Flechtenmacher (L. Nădejde și N. Missir), G. Stephănescu (E. Zottoviceanu) sau în studii ce adîncesc anumite laturi ale operei lui Ed. Wachmann (M. Musicescu și N. Missir), L. Wiest (Mihai Rădulescu), D.G. Kiriace (Lucia Alexandrescu), Ed. Caudella (Andrei Tudor) etc.

O serie de studii ale cercetătorilor acestui domeniu au urmărit să determine trăsături esențiale ale creației actuale – cîntecul de mase și formele vocal-simfonice, opera (M. Rădulescu), creația simfonică și de cameră (A. Hoffman și E. Zottoviceanu), muzica corală după 23 August 1944 –, precum și să definească și să analizeze direcțiile principale în creația muzicală din prima jumătate a secolului – arta pianistică românească (A. Hoffman) și creația pentru pian (E. Zottoviceanu), cîntecele revoluționare (E. Zottoviceanu), istoricul formațiilor simfonice (M. Voicana), liedurile lui Mihail Jora (Șt. Niculescu), arta dirijorală a lui George Georgescu (A. Hoffman).

De o deosebită însemnătate teoretică este valorificarea gândirii critice, estetice și istorice din trecut de pe poziții științifice marxiste, în care se remarcă cercetările referitoare la evoluția criticii muzicale românești (M. Voicana), la gîndirea istorică a lui C. Brăiloiu, la ideile despre muzică ale lui N. Iorga (E. Zottoviceanu), precum și discuția asupra metodologiei cercetării muzicologice a fondului autohton al muzicii românești (M. Voicana).

Preocuparea permanentă și centrală a sectorului s-a concentrat în ultimii ani în direcția studierii personalității multilaterale a lui George Enescu, omul și artistul. Se poate spune că s-a constituit la institutul nostru un adevărat centru de cercetare a vieții și creației marelui nostru compozitor.

Trebuie amintit că prima lucrare despre Enescu întemeiată pe izvoare autentice (amintirile compozitorului) a fost cea a lui Andrei Tudor, redactată în cadrul institutului și publicată în 1956, reeditată imediat, într-o versiune ceva mai dezvoltată, în 1958, de reală însemnătate în ceea ce privește sublinierea trăsăturilor înaintate ale artei enesciene și situarea artistului în complexul culturii românești; cartea cuprindea și cronologia alcătuită de un alt membru al colectivului, Nicolae Missir; acestuia i se datorește în bună parte stabilirea datelor exacte, pe baza cărora s-a putut trece ulterior la o urmărire fidelă istorică a desfășurării vieții și activității artistice a lui George Enescu.

După moartea lui Andrei Tudor, activitatea colectivului sectorului a intrat într-o nouă fază, marcată prin inițierea acțiunii de documentare intensă și multilaterală în vederea redactării unei monografii științifice de mari proporții asupra vieții și operei lui George Enescu. Bogăția materialului adunat a deschis o largă perspectivă asupra modalităților de dezvoltare a studiilor enesciene, care pînă în prezent s-au concretizat în publicarea unui volum, bazat pe o vastă documentație inedită, apărut în 1964, cu ocazia celui de-al treilea Festival și Concurs internațional « George Enescu », sub îngrijirea acad. prof. G. Oprescu și acad. prof. M. Jora (redactat de Nicolae Missir, Mircea Voicana, Elena Zottoviceanu). Lucrarea, rodul străduinței colectivului de a face cunoscute marelui public multiplele aspecte ale strălucitoarei personalități a compozitorului și de a pune la îndemîna muzicienilor un material de înalt nivel științific, a primit Premiul « Ciprian Porumbescu » al Academiei pe anul 1964.

De asemenea, numeroase studii au îmbrățișat probleme parțiale îmbogățind exegeza enesciană cu concluzii interesante și puncte de vedere noi. Se cer menționate cele care tratează raportul dintre creația compozitorului și folclor (Șt. Niculescu), analizele muzicale ale Cvintetului cu pian, Octetului pentru coarde (Șt. Niculescu), Suitelor și Sonatelor de pian (Cl. Firca), Melodiilor op. 4 (E. Zottoviceanu) și Suitei sătești (Cl. Firca), studiile biografice privind epoca studiilor la conservatoarele din Viena (M. Voicana) și Paris (E. Zottoviceanu), activitatea de animator al vieții muzicale în țară (București, Cluj, Iași) (A. Tudor, N. Missir), arta interpretativă (Mihail Rădulescu).

Toate acestea au constituit lucrările preliminare pentru redactarea monografiei științifice de proporții ample la a cărei definitivare pentru tipar lucrează în momentul de față o bună parte din colectivul sectorului (Mircea Voicana, Alfred Hoffman, E. Zottoviceanu, Cl. Firca), în colaborare cu Adrian Rațiu și Miriam Marbé. Sprijinită pe o documentare adunată cu multă mîgală, monografia tinde să valorifice un îmbelșugat material necunoscut și să întrească cunoașterea personalității lui George Enescu, constituind totodată prilejul unei sinteze de pe poziții proprii, științific fundamentate, asupra muzicii românești și a celei din lumea occidentală, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și pînă în prezent.

Publicarea monografiei nu va încheia ciclul cercetării enesciene, deoarece sectorul inițiază de pe acum o serie viitoare de publicații – volume de documente, corespondență, facsimile etc. – și alte forme de dezvoltare a moștenirii muzicale a marelui compozitor, lărgind totodată și aria investigației, corespunzător ariei geografice de activitate multilaterală desfășurată de Enescu.

Această intenție se înscrie în coordonatele a ceea ce am putea numi a treia etapă – cea actuală – a dezvoltării sectorului. În lumina noii orientări a cercetării în țara noastră și a necesităților absolute ale muzicologiei românești, sectorul de istoria muzicii și-a reconsiderat activitatea și planurile de cercetare, punînd bazele, cu începere din anul 1968 și în continuare pe o lungă perioadă de timp de aici înainte, unei serii de lucrări fundamentale pentru studiul muzicii noastre și absolut indispensabile unei cercetări cu adevărat științifice. El își propune depistarea, cercetarea și analizarea sistematică și amănunțită a surselor istoriei muzicii românești, în scopul publicării unor repertorii, discografii, culegeri, antologii și studii privind toate datele existente asupra activității muzicale în țara noastră din cele mai vechi timpuri. Pentru început, în planul sectorului sînt înscrise două lucrări de anvergură: un repertoriu al tipăriturilor muzicale în secolele XIX și XX și o bibliografie a materialelor muzicale din periodice.

Ca un însemnat progres față de trecut, trebuie să subliniem că posibilitățile și zona de investigație a cercetărilor din sector s-au lărgit în ultimul timp, cuprinzând și perioada anterioară secolului al XIX-lea. Dacă în trecut, evul mediu al istoriei noastre muzicale a constituit o zonă albă, fiind doar tangențial atins în câte un studiu izolat (muzica de curte și țărănească oglindită în *Geschichte des Transalpinischen Daciens* de Sulzer (M.A. Musicescu), *Trezvonul slav* de la B.A.R.S.R., condiția socială a lăutarilor etc.), de aici înainte studierea acestei lungi perioade, mai cu seamă a formelor culturii muzicale bizantine de pe teritoriul țării noastre și a problemelor adiacente, temă de mare interes, va fi permanent prezentată, cu concursul muzicologului Gheorghe Ciobanu, în preocupările sectorului.

★

Un domeniu intrat recent în sfera de preocupări a institutului este cel al istoriei cinematografeiei. Reprezentate în trecut mai ales de contribuțiile memorialistice ale unor pionieri ai cinematografeiei noastre (Gh. Ionescu, C. Teodorescu, N. Barbelian, Jean Mihail) sau de implicațiile istoriografice din cărți de tehnică (Marin Demetrescu) sau estetică cinematografică (Tudor Vianu, D.I. Suchianu, I. Cantacuzino), preocupările de istoriografie cinematografică s-au dezvoltat la noi mai ales în ultimul deceniu. Ieșirea lor din faza memorialistică și depășirea stadiului de anexă a criticii, pentru a intra într-o fază de documentare științifică, au fost ușurate de înființarea Arhivei naționale de filme, care a acumulat un important material de studiu, filme, acte, documente, fotografii și mărturii privitoare la producția cinematografică din țara noastră. Critici de artă și cercetători ca Mihnea Gheorghiu, V. Iliu, Florian Potra, D. I. Suchianu, D. Fernoagă, I. Cantacuzino, Călin Căliman, E. Voiculescu, B.T. Ripeanu, George Littera, C. Cristian și alții au contribuit, prin publicațiile lor, la configurarea unei istoriografii cinematografice românești. Colectivul constituit în cadrul institutului în 1966 și-a propus drept obiectiv principal să contribuie la încadrarea cercetărilor din acest domeniu într-o metodologie științifică, punând accentul pe istoria filmului și a fenomenului cinematografic în țara noastră, fără a omite însă studierea istoriei filmului în general.

Pentru a stabili o cât mai strânsă legătură între cadrele de cercetători ale institutului și baza materială a cercetărilor lor, s-a semnat la începutul anului 1968 un protocol de colaborare între Institutul de istoria artei și Arhiva națională de filme, prin care activitatea de cercetare a celor două instituții este strâns legată în urmărirea obiectivelor lor comune de valorificare a istoriei filmului românesc. Îndrumarea științifică, de către institut, a acestei munci de cercetare și valorificare a trecutului cinematografeiei noastre trebuie să creeze condițiile întocmirii la un înalt nivel științific a unei viitoare *Istории a cinematografeiei în România*.

Necesitatea unei asemenea istorii și, pînă la apariția ei, a unor contribuții științific documentate în acest domeniu este cu atât mai evidentă cu cât istoria filmului, așa cum e prezentată pe plan mondial în imensa majoritate a publicațiilor de pînă azi, ignoră eforturile pionierilor cinematografeiei românești și prezintă superficial sau eronat datele relative la producția românească. Toate eforturile noastre trebuie să tindă deci spre introducerea în circuitul publicațiilor de specialitate și al informațiilor puse la dispoziția specialiștilor străini a unor date exacte și concrete asupra istoriei cinematografeiei românești.

În cursul anului 1968 s-a putut întocmi o *Filmografie a producției cinematografice din România* pentru perioada 1879–1930. Ea îmbrățișează, pentru prima oară, toate genurile cinematografice: actualități, filme documentare, filme științifice, filme de animație și filme artistice, constituind astfel un *inventar istoriografic* complet al efortului de producție din țara noastră în perioada respectivă. Această filmografie a fost discutată în cadrul unei *Sesiuni de comunicări științifice privitoare la istoria filmului românesc mut*, organizată în decembrie 1968 de institutul nostru în colaborare cu Arhiva națională de filme, și contribuțiile aduse în cadrul acestei sesiuni au fost utilizate pentru definitivarea ei. Lucrarea urmează să fie tipărită, prin grija Arhivei naționale de filme, pînă la sfîrșitul anu-

lui 1969. Menționăm că toate comunicările prezentate la sesiunea de comunicări din 1968 și care constituie utile contribuții de istoriografie și estetică cinematografică au fost publicate în nr. 2 al *Caietului de documentare cinematografică* al Arhivei naționale de filme.

În cadrul aceleiași acțiuni de adunare sistematică a materialului de date și informații privind trecutul cinematografiei românești, se lucrează actualmente la completarea filmografiei producției cinematografice românești și la întocmirea unei *Bibliografii a filmului românesc* și a unei *Selecțiuni de texte privitoare la arta filmului și la filmul românesc*, publicate pînă în 1930.

O importantă realizare științifică, pregătitoare a unei viitoare istorii a cinematografiei românești, va fi publicarea volumului de *Contribuții la istoria cinematografiei în România (1896–1948)*, înaintat Editurii Academiei și care reunește studii ale unor cercetători, critici de artă, teatru și cinematografie cunoscuți, privitoare la principalele probleme estetice ale producției cinematografice românești din epoca începuturilor cinematografiei noastre, pînă la naționalizarea ei și la crearea noii cinematografii socialiste.

★

Activitatea de cercetare a secției de istoria artei din Cluj care a luat ființă în anul 1953, sub conducerea prof. Virgil Vătășianu, s-a concentrat, cum era și firesc, asupra unor probleme și aspecte ale artelor plastice, teatrului și muzicii din această provincie, în legătură cu care au fost aduse contribuții documentare și analitice importante. Menționăm în chip deosebit colaborarea de care ne-am bucurat din partea prof. V. Vătășianu, care a redactat pentru cele două volume ale istoriei artelor plastice toate capitolele referitoare la arta medievală din Transilvania. Deși această secție nu mai este subordonată în nici un fel institutului nostru, nădărdum că vom colabora cît mai strîns și în viitor. În participarea cercetătorilor acestei secții la toate sesiunile noastre științifice din ultima vreme vedem un semn al spiritului de colaborare care ne animă pe toți.

★

Cîteva cuvinte se cuvine a fi spuse în continuare despre alte trei unități științifice ale institutului. Prima este Muzeul de artă al Academiei, constituit după cum se știe prin donarea de către academicianul Oprescu a întregii sale colecții, strînsă de-a lungul unei existențe nu numai de istoric și comentator al operelor de artă, ci și de *connaissanceur*, de fin și avizat amator de artă. Devenită muzeu, această remarcabilă colecție de pictură, sculptură și grafică românească și universală, de covoare orientale, de artă populară românească își face mereu mai bine cunoscut patrimoniul prin articole și studii, prin cataloagele publicate sau în curs de publicare, redactate de conservatorul ei Radu Ionescu: cel al desenelor românești și cel al desenelor franceze și engleze, ca și prin expoziții — puține încă din lipsă de spațiu (« Desenul italian în sec. XVI–XVIII » și « Gravura franceză în sec. XIX–XX ») — și prin foarte numeroase participări la expoziții din țară și din străinătate.

Celălalt muzeu al institutului, Muzeul de artă feudală, creație a unui alt pasionat pentru artă și frumos, inginerul Dumitru Minovici, a organizat din anul 1964 și pînă astăzi, cu concursul bibliotecii Academiei și din colecția proprie, numeroase expoziții însoțite de cataloage ilustrate, printre care *Legături în piele de manuscrise și tipărituri vechi românești*, *Treizeci de incunabule tipărite în tipografiile din Veneția*, *Biblioteca stolnicului C. Cantacuzino*, *Arta medaliei de la începuturile ei și pînă în sec. XVIII*.

Un instrument de lucru deosebit de valoros pentru cercetătorii institutului și pentru specialiști îl constituie biblioteca institutului, cea mai mare bibliotecă de istoria artei din țară, care se îmbogățește continuu — deși încă nu în ritmul necesar — prin bine chibzuite comenzi de cărți și datorită schimbului de publicații cu 345 de instituții și biblioteci străine. De menționat că, în cadrul bibliotecii, s-a realizat o bibliografie a artei românești între 1944 și 1954, se ține la zi o bibliografie a artei românești în presa de specialitate străină și s-a alcătuit catalogul cumulativ al periodicelor străine de istoria artelor de la bibliotecile din București.

Din anul 1954 apare cu regularitate revista institutului, *Studii și cercetări de istoria artei*. Studiile și materialele publicate în această revistă reprezintă un capitol deosebit de important al activității institutului și o contribuție substanțială la progresul cercetărilor de istoria artei în țara noastră. Pentru difuzarea mai largă a rezultatelor acestor cercetări și pentru mai buna cunoaștere a artei noastre peste hotare a fost inițiată de Institutul nostru, cu începere din anul 1964, publicarea unei reviste în limbi străine — *Revue roumaine d'histoire de l'art*. Pe aceeași linie menționăm apariția în marile enciclopedii și lexicoane de artă străine (*Lexiconul artiștilor plastici ai secolului al XX-lea*, publicat la Leipzig, *Marea Enciclopedie Sovietică*, *Enciclopedia italiană de artă*, *Enciclopedia dello spettacolo*) a numeroase biografii de artiști români și studii despre arta românească redactate în cadrul institutului.

Dintre acțiunile menite a face mai bine cunoscută arta noastră peste hotare, menționăm de asemenea albumul publicat de UNESCO asupra bisericilor cu picturi exterioare din Nordul Moldovei (cu o prefață de acad. G. Oprescu), redactarea în colaborare cu secția de artă medievală din Muzeul de artă al R. S. România și cu Institutul de studii sud-est europene a Catalogului expoziției de artă veche românească organizată în Anglia în 1965 și în Franța în 1966, alcătuirea pentru *Revue d'Histoire du Théâtre* din Franța, în colaborare cu C.S.C.A., a unui număr dedicat istoriei teatrului românesc. Mai mulți cercetători din cadrul institutului sînt membri ai unor importante asociații internaționale de specialitate: Asociația internațională a criticilor de artă, Consiliul internațional al muzeelor, Federația internațională de cercetări teatrale. Comunicările ținute de reprezentanții institutului la numeroase conferințe și simpozioane internaționale (cităm printre ele colocviul specialiștilor în studiul civilizațiilor balcanice din 1953 de la Sinaia, colocviile și conferințele ICOM de la Paris, New York și din R.F. a Germaniei, Congresul internațional de antropologie și etnologie ținut la Moscova în 1964, conferința de muzicologie Liszt-Bartók de la Budapesta, din 1961, simpozionul Janaček din 1968 de la Bratislava, sesiunea Comitetului pentru cercetări teatrale din țările Europei centrale și orientale de la Budapesta, simpozionul consacrat aniversării Bauhausului din 1968, colocviul internațional Brâncuși de la București din 1968 etc.), conferințele despre arta românească și articolele publicate în reviste străine — mai numeroase în ultimii ani — slujesc toate aceeași nobilă cauză a difuzării valorilor artistice românești peste hotare, a integrării rezultatelor dobîndite de cercetătorii români în circuitul vieții științifice internaționale. În această privință rămîne totuși încă mult de făcut și obligațiile noastre de viitor sînt numeroase și urgente.

Considerăm că institutul își îndeplinește în bună măsură, prin cea mai mare parte a cercetărilor săi, îndatorirea de a participa activ la întreaga viață științifică și culturală a țării, prin sesiunile științifice pe care le-a organizat — și menționăm aici în chip deosebit sesiunile ce tind să devină tradiționale ale secției de artă medievală —, prin colaborarea permanentă cu o serie de instituții de specialitate — muzeele și în primul rînd Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, Direcția monumentelor istorice, uniunile de creație —, cu editurile — și aici trebuie să amintim colaborarea, pentru toate domeniile artei, la *Dicționarul enciclopedic român* în 4 volume —, cu presa și radiodifuziunea, prin dialogul viu pe care-l întreținem, sub cele mai diverse forme, atît cu colegii de breaslă cît și cu publicul larg.

Am spus mai înainte că institutul nostru s-a dovedit o formă superioară de organizare a activității științifice în domeniul istoriei artei. Realizarea sa cea mai de preț ni se pare a fi statornicirea unei tradiții de cercetare temeinică, afirmarea unor criterii și metode riguroase și exigente, dar mai ales formarea unor specialiști serioși, capabili să rezolve cu competență probleme dificile de investigare și interpretare a fenomenului artistic. Avem în față încă numeroase asemenea probleme dificile de rezolvat, un program vast de activitate, care impune înainte de toate continuitatea și specializarea cercetărilor și o programare care să țină mai bine seama de priorități și de urgențe.

În etapa următoare va trebui să ducem la bun sfârșit tratatele de istoria artelor plastice și de istoria teatrului în România. Paralel cu aceasta trebuie însă inițiată o serie de studii și cercetări monografice aprofundate asupra unor artiști, grupări, tendințe și curente, îndeosebi din secolul nostru, epocă plină de contradicții, dar în care s-au dezvoltat artiști și s-au făurit opere de mare valoare. Va trebui să studiem aceste fenomene și o serie întreagă de alte aspecte ale artei noastre din trecut și de astăzi în contextul lor european, în cadrul mișcărilor generale de idei ale epocilor respective, tocmai pentru a putea defini cu adevărată rigoare și cu putere de convingere contribuția specifică, importantă, a poporului nostru la patrimoniul culturii universale. În această lumină și cu acest scop va trebui să adâncim studierea relațiilor artei vechi și moderne cu arta țărilor învecinate, cu arta marilor centre culturale ale Europei. Prin înființarea, în cadrul institutului, a sectoarelor de istoria artei bizantine și de istoria artei europene (de la Renaștere pînă în secolul al XX-lea), am creat posibilitatea extinderii cercetărilor asupra unor domenii a căror importanță nu e nevoie, credem, să fie subliniată.

În programul institutului intră totodată îmbogățirea continuă a bazei documentare existente, crearea, pentru disciplinele de care ne ocupăm, a acelor corpusuri de documente pe care se întemeiază, în științele istorice, lucrările de largă sinteză. Am inclus în planurile noastre mai numeroase lucrări de repertoriere a patrimoniului artistic național, mai cuprinzătoare bibliografii privind istoria muzicii, cinematografei și artelor plastice din România. O lucrare de mare interes științific și, am spune, național este repertoriul analitic al monumentelor de artă de pe cuprinsul țării. Ea va putea fi realizată — și trebuie realizată — numai prin colaborarea tuturor specialiștilor, de la institutul nostru, din muzee și din alte institute de specialitate.

Deplasînd poate, pentru o vreme, accentul asupra unor asemenea probleme, va trebui să păstrăm în permanență echilibrul între aspectul informativ și cel formativ al disciplinei noastre, între înregistrarea exactă, dar încă exterioară, a obiectului și efortul de a restitui fenomenului artistic, una din manifestările supreme ale gândirii și sensibilității umane, întreaga sa bogăție de semnificații.

Prin tot ce am izbutit să înfăptuim mai bun pînă acum, prin tot ce ne propunem să realizăm în viitor ne străduim să dăm istoriei artelor un asemenea conținut, să o așezăm pe baze cît mai trainice, răspunzînd prin aceasta sprijinului generos pe care partidul și statul ni l-au acordat în permanență. Chemările adresate de partid intelectualității de a contribui la răspîndirea valorilor culturii naționale și universale, la lărgirea orizontului de cunoaștere al oamenilor muncii, la afirmarea valorilor naționale în circuitul culturii mondiale reprezintă pentru Institutul de istoria artei al Academiei direcții și obiective fundamentale ale activității sale viitoare, pe care o dorim cît mai deplin integrată în procesul vast de edificare a culturii noastre socialiste.

MIRCEA POPESCU

TENDINȚE ÎN PORTRETISTICA MONETARĂ ROMANĂ IMPERIALĂ

de MIHAI GRAMATOPOLO

In ultima vreme importanța documentului monedă a crescut simțitor în studierea portretisticii romane imperiale, unul din domeniile cele mai bogate de manifestare ale sculpturii romane oficiale.

Cu mai bine de două decenii în urmă Jean Babelon¹ reunea într-un studiu de mari proporții cele dintâi observații asupra portretului pe monede de la primele manifestări ale acestuia pînă la simbolistica portretistică a monedelor bizantine.

Este foarte adevărat că efigiile monetare au constituit pentru clasiști secolelor XVII și XVIII aproape unicul izvor de identificare a nenumăratelor busturi sau statui pe care antichitatea le dădea la iveală lumii moderne, dar nu putem vorbi la această vreme de o preocupare de a studia comparativ și istoric sub raport artistic monumentele microdimensionale care sînt monedele.

Cam în aceeași perioadă a apariției cărții lui Jean Babelon clasiștii își vădesc preocupările lor pentru aspectul iconografic al numismaticii romane imperiale, dacă ne gîndim numai la lucrări de mari dimensiuni ca cea datorată lui Bernhart², sau la ampla monografie a lui P. Strack³.

Următorul pas hotărîtor care se face în conturarea mai precisă a problematicii portretisticii romane monetare este includerea acesteia ca document, ca argument sau ca bază de discuție în lucrări de mare amploare realizate în vremea din urmă și care se constituie în indispensabile instrumente de lucru pentru cercetătorul antichităților clasice. Dintre ele amintim în ordine cronologică mai întîi lucrarea lui Wegner⁴ privind iconografia epocii Antoninilor, apoi pe cea realizată de Bianca Maria Felletti-Maj, *Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a Carino*, Roma, 1958, și în fine monumentală operă colectivă care este *Enciclopedia dell'arte antica*, fără însă a lăsa uitării clasica și mereu utila *Römische Ikonographie* a lui Bernoulli, folositoare cu atît mai mult cu cît sinteza lui Felletti-Maj cuprinde doar un anume răstimp al iconografiei romane imperiale.

Ca urmare a aplicării noilor procedee tehnice ale macrofotografiei la domeniul numismaticii și mai ales a perfecționării modalităților tipografice de reproducere, studiul artei portretului monetar a căpătat un sprijin substanțial. Nedezvăluindu-și decît în original și numai cu ajutorul lupei frumusețile artistice, portretul monetar rămînea pînă nu de mult în afara cercetărilor asupra istoriei artei antice.

Referindu-se la portretistica monetară imperială de care ne ocupăm, numai în ultimii ani o seamă de lucrări a căror caracteristică dominantă este cea a reproducerii artistice de mari dimensiuni s-au semnalat în literatura de specialitate. Fie că se referă la peri-

¹ JEAN BABELON, *Le portrait dans l'antiquité d'après les monnaies*, Paris, 1942.

² MAX BERNHART, *Handbuch zur Münzkunde der römischen Kaiserzeit*, Halle, 1926.

³ P. L. STRACK, *Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des zweiten Jahrhunderts*, Stuttgart, 1931.

⁴ MAX WEGNER, *Die Herscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlin, 1939.



Fig. 1. — Constantin cel Mare.

oade mai scurte cum ar fi de pildă albumul lui Franco Panvini Rosati, *I tetrarchi*, Milano, 1961, fie la întreaga portretistică monetară imperială ca lucrarea lui L. Matt și H. Kühner⁵ sau cea datorată lui Remo Capelli, *Profili imperiali romani dalla famiglia Giulia alla seconda dinastia Flavia*, Milano, 1963, aceste albume, însoțite de scurte explicații, descrieri sau uneori de succinte comentarii artistice, prezintă însemnatul avantaj pe care nici cele mai întinse colecții numismatice nu-l pot oferi, presupunând că s-ar afla într-o ordine care să le facă utilizabile pînă în cele mai mici amănunte, și anume acela de a înfățișa exemplarele cele mai reușite, cele mai bine conservate și pe cît posibil toate interpretările portretistice ale aceluiași personaj.

Două sînt chestiunile teoretice de principiu asupra portretisticii monetare imperiale cărora cercetările mai vechi cît și cele mai recente care se referă la întreaga artă oficială a imperiului le aduc contribuțiile lor prețioase: este vorba de problema apoteozei și de problema verismului.

Imaginea zeificării este veche la romani, ca și obiceiul, menționat de legende latine ale întemeierii Romei. Gaston Boissier vede în apoteoza imperială o transpunere pe plan statal a unei situații familiale. *Pater familias*, ca și împăratul, ia loc după moarte printre divinitățile protectoare, primul printre *Lares*, împărații urmînd a fi adorați ca *Divi*. Alți cercetători au văzut în apoteozare, cel puțin în ceea ce privește reprezentarea ei, o inovație grecească, proprie monarhilor care au împrumutat din Orient ideea esenței divine a șefului statului, idee care nu era străină împăraților romani, chiar în primul secol al erei noastre.

Astfel H.P. L'Orange în lucrarea sa *Apotheosis in Ancient Portraiture*, Oslo, 1947, crede că apoteoza elenistică va fi fost cu greu primită la Roma unde se opuneau concepțiile republicane. Adevărul este că romanii nu înțelegeau prin apoteoză zeificarea unui *rex*, ci aceea a unui erou, fie el soldat, legiutor sau chiar *pater familias*, la nivelul unității care era familia. Acest nou aspect al problemei este evidențiat de către J.M.C. Toynbee în studiul *Ruler Apotheosis in Ancient Rome*, publicat în *Numismatic Chronicle*, 1947, p. 126—149, unde se subliniază diferența dintre concepția greco-romană a eroului care urcă treptele sacrificiului pentru binele umanității pînă a se confunda cu zeii Olimpului și concepția orientală asupra divinității ca inaccesibilă ființei omenești și existînd pe un plan cu totul diferit și superior acesteia, către care legiutorul sau conducătorul își înalță privirea pentru a se inspira.

Într-o oarecare măsură, începînd cu Constantin cel Mare, influența orientală se manifestă în arta portretului imperial prin tocmai tipul legiutorului inspirat, frecvent pe monedele lui Constantin și ale urmașilor săi⁶ (fig. 1). Astfel ne apare justă părerea lui Sergio Bettini⁷ după care întreaga influență orientală asupra artei provinciilor răsăritene ale imperiului este mai întii filtrată și asimilată prin ceea ce concepția romană are mai specific în sine, aș ține să adaug, în limitele în care este definibilă ca atare concepția artistică romană.

Apoteoza romană așa cum o înțelege Elias Bickermann⁸ are ca punct de plecare un fapt real, în tradiția celui mai pur pragmatism latin. Miracolul dispariției viitorului *Divus* dintre muritori este pretextul de a hotărî pe cale legislativă consecrația imperială, căci așa cum subliniază D.M. Pippidi⁹, zeificarea are un caracter legal, ea avînd loc ca urmare a unei hotărîri a Senatului. Problema dispariției persoanei fizice a zeificatului este

⁵ *Die Cäsaren*, Zürich, 1964.

⁶ ARTHUR SAMBON, *Le portrait sous Constantin I^{er}*, în *Demareteion*, 1935, p. 10.

⁷ *L'arte alla fine del mondo antico*, Padova, 1948, p. 118.

⁸ *Die römische Kaiserapotheose*, în *Archiv für Religionswissenschaft*, 27.

⁹ *L'assomption de César dans un passage des Fastes d'Ovide*, în *Recherches sur le culte impérial*, București, 1940.

esențială pentru concepția romană a apoteozei. Viitorul *Divus* trebuie să fie răpit de un zeu protector sau de către vulturi care să-i poarte sufletul, în timp ce corpul fiind ars pe rug se rupe orice legătură cu lumea terestră prin intermediul cadavrului sau al mormîntului. Zeificatului i se dedică un templu sau un altar unde i se adoră numen-ul, procedîndu-se cu mîgală la ștergerea tuturor urmelor terestre.

Apoteoza în portretul monetar imperial, ca trăsătură caracteristică a acestuia, nu trebuie confundată cu interpretarea oficială a subiectului tratat, menită a da imaginii acea maiestate sub care trebuie să se înfățișeze efigia conducătorului statului. Diferența între portretele oficiale și portretele private ale unora dintre împărați este atît de sesizantă încît de multe ori se ridică întrebarea dacă avem sau nu de a face cu același personaj. Evident că în cazul portretului monetar, care este prin esență un portret oficial, antiteza amintită, proprie plasticii în *ronde bosse*, nu apare decît în foarte puține cazuri, cum sînt domniile foarte scurte sau uzurpările puterii supreme în una sau alta din provinciile întinsului imperiu. Cităm spre exemplu o emisiune foarte interesantă a dinarilor lui Caelius Balbinus (238), executată în mare grabă, pînă de curînd cu totul necunoscută¹⁰, al cărei inedit constă, pe lîngă inscripția eronată de pe revers (P.M. TR.P. COS.P.P. — al doilea consulat îl exercitase încă în 215), într-un portret care se deosebește atît de imaginile monetare ulterioare cît și de cele ale portretelor în *ronde bosse*. Graba care a dictat baterea acestor monede în împrejurări de mare urgență bine cunoscute a fost și pricina ștanțării unui portret de o mare valoare artistică și biografică în același timp. Se pare că chipul lui Balbinus înfățișat pe această emisiune este cel pe care împăratul îl va fi avut în 238, cu excepția unor modificări de rigoare impuse de înseși principiile artei monetare: acoperirea calviției avansate cu o coafură de circumstanță care era cea proprie momentului emiterii.

Revenind însă la cheștiunea apoteozei în portretul monetar imperial, vrem să adăugăm că ea nu se rezumă ca mod de manifestare doar la înălțarea privirii ca în cazul unor monede ale lui Constantin cel Mare, ci este simbolizată prin diversele chipuri de redare a coafurii, radiată sau foarte ondulată, sugerînd apropierea cu imaginea divinității *Sol*, fie pe monedele cu portrete în profil fie pe cele cu portrete din față.

O altă problemă de principiu de care aminteam mai înainte este cea a verismului în portretul monetar imperial. Discuția teoretică în această privință a fost jalonată de o serie de studii recente, care evident nu se referă în mod exclusiv numai la portretul monetar, ci la întregimea acestui gen în arta romană. Axîndu-se în special pe ideea formulată cu cîteva decenii în urmă de Stern și mai apoi de Georg Misch¹¹, aceea a laturii biografice a unei opere de artă, fie ea literară sau plastică, G.M.A. Hanfmann în studiul său *Observations on Roman Portraiture*¹² explică diversele modalități ale verismului prin schimbări care au loc în conceptul personalității, în sensul că uneori afirmarea demnității imperiale și a virtuții virile, eroice, capătă o ascendență mai mare asupra elementelor specifice ale personajului reprezentat, iar alte ori fenomenul se produce în mod invers. Dualismul între caracteristicile personale pe de o parte și problema artistică pe de alta există în domeniul portretului vreme de secole. Bianchi Bandinelli în esul *Sulla formazione del ritratto romano*¹³, subliniind întîietatea cronologică a primei tendințe, arată



Fig. 2. — Augustus, portret verist.

¹⁰ M. GRAMATOPOL, *Decimus Caelius Balbinus COS.P.P.*, în *Latomus*, 1966, p. 824.

¹¹ GEORG MISCH, *A History of Autobiography in Antiquity*, Londra, 1950.

¹² *Latomus*, 1952.

¹³ În *Archeologia e cultura*, Milano, 1961, p. 184.



Fig. 3. — Augustus, neoclasicism elenistic.

că ea prevalează asupra celei de a doua, completa fuzionare a acestor exigențe producându-se abia în sec. III. Mai înainte de această dată, susține autorul citat, nu am putea trasa o linie demarcantă sigură între oficial și particular, între personal și concept artistic, cu atât mai mult cu cât în ecuația complicată a datelor deja menționate intervine acel deziderat al momentului care se cheamă modă.

Despre ponderea verismului Gisela Richter în *The Origin of Verism in Roman Portraits*¹⁴ susține imposibilitatea de a-l disocia de autobiografic, în sensul în care originea verismului în portretul roman înseamnă abandonarea organicității imaginii umane, caracteristică esențială a artei grecești. Așadar din punct de vedere estetic verismul, după cum rezultă din discuțiile teoretice purtate asupra acestui subiect, este o categorie comună artei portretului, cel puțin pînă la sfîrșitul secolului al

III-lea și implicit comună și portretului monetar pînă la această dată.

A studia însă în chip exhaustiv tendințele ce se văd în portretistica monetară imperială înseamnă a urmări de fapt în toată înălțuirea cronologică aplicarea celor două chestiuni teoretice de principiu, enunțate și conturate sumar mai înainte.

Ne vom opri așadar numai asupra unor momente mai semnificative în arta portretului monetar imperial, asupra momentului Augustus, a epocii traiano-hadrianee, a perioadei tetrarhiei. Faptul de a fi trecut peste epoca Severilor în succinta expunere pe care ne-o propunem nu înseamnă că importanța acesteia ar fi mai mică în domeniul artei monetare. După cum bine este cunoscut, această vreme este aceea a unei activități artistice bogate, pline de imaginație, vervă și practică constructivă, o epocă în care fenomenul artistic are un înțeles cotidian, cantitativ, sub care se estompează ideea nouă, acoperită fiind de procedeul nou. Portretul monetar al acestei epoci urmează fidel pasul plasticii în *ronde bosse*. Nu credem așadar că cel puțin în acest domeniu epoca Severilor ar marca o tendință de amplexare și importanța celorlalte perioade asupra cărora urmează să zăbovim.

Ne este bine cunoscută atmosfera generală a plasticii majore a epocii lui Augustus cît și a artelor minore din acea vreme. Ar fi de așteptat ca și portretul monetar să urmeze aceeași linie a neoclasicismului de tradiție elenă și să se stabilească astfel o unitate între concepțiile estetice ale artei majore, ale artelor miniaturale chiar și ale artei portretului monetar în special.

În timp ce în gliptică neoclasicismul de factură elenică este strălucit reprezentat de opere cu caracter oficial, cu totul altfel stau lucrurile în ceea ce privește monedele.

Fără îndoială că portretul monetar al lui Augustus poate fi caracterizat în primul rînd ca fiind un portret verist mai degrabă decît un portret realist, indiferent de vîrsta la care îl înfățișează diversele emisiuni de la începutul domniei. Explicația acestei excepții într-o epocă în care știm că altele erau comandamentele artelor plastice la Roma, cel puțin cînd avem de a face cu opere oficiale, nu poate fi găsită decît în tradiția portretului monetar republican, în continuitatea pe care moneda ca document destinat unei largi circulații intenționa să o certifice, atît prin legenda cît și prin imaginea ce o purta — continuitatea instituțiilor republicane în Principat, a vechilor tradiții față de care această nouă formă politică se străduia să convingă prin orice mijloc că în esență ea înseamnă garanția cea mai puternică a dăinuirii lor (fig. 2).

Studiind seriile emisiunilor lui Augustus și ale emisiunilor pentru ceilalți membri ai familiei imperiale, avem surprinderea să găsim în ele un adevărat comentariu iconografic la Tacit. Cu cît Principatul se depărta cronologic de vremurile din urmă ale Republicii, cu

¹⁴ J.R.S., 1955, nr. 45, p. 39—46.

cît Augustus, continuînd să se lepede de toate onorurile ce i se aduceau și să joace comedia celui *primus inter pares*, înainta pe calea fără de întoarcere a cumularii puterilor în stat, cu cît între Principe și ceilalți membri ai familiei sale se accentuează diferența ce intenționa să arate opiniei publice că Statul e mai presus de familia în care sălășluiește puterea supremă, cu atît asistăm la conturarea unei adevărate politici iconografice la care moneda înaintea celorlalte este chemată să-și joace rolul de instrument de primă importanță.

În această vreme portretul lui Augustus devine cu adevărat imperial (fig. 3). Contrastul celorlalte portrete monetare anterioare, al portretelor membrilor familiei cu clasicismul voit al efigiilor sale este de la sine elocvent. În acest moment istoric politica iconografică monetară integrează în mare măsură maniera celorlalte monumente, fie că ele se referă sau nu la persoana lui Augustus.

Un astfel de exemplu de politică iconografică este cu atît mai interesant cu cît nu se va mai repeta niciodată în istoria imperiului, portretul plîindu-se în acest caz cerințelor politice, propagandei oficiale al cărei purtător de frunte era moneda cu circulație înăuntru și în afara hotarelor puterii romane.

În numismatică mai des decît în cadrul altor categorii de monumente avem prilejul să întîlnim un fenomen interesant, acela al portretelor emisiunilor comemorative. Și dacă ar fi să facem o comparație între emisiunile antume și cele postume ale lui Augustus, adică emisiunile comemorative ale împăraților care au vrut să-i cinstească memoria, vom avea un grafic interesant al unor variații pe aceeași temă, variații care, folosind chipul întemeietorului noii forme de guvernămînt, aveau menirea ca pe lîngă a-i cultiva memoria să reprezinte în același timp atitudinea emitentului față de cel comemorat. Emisiunile comemorative ale lui Traian, care sînt cele mai numeroase, ale căror portrete sînt executate firește în moda timpului, sînt în acest sens cel mai puțin elocvente. Portretele acestora și al lui Augustus în special, executate în clasicismul caracteristic epocii, vor să fie grăitoare doar asupra majestății puterii supreme a cărei statornicie se sprijină pe o îndelungată tradiție în rîndul căreia se numără atîtea personalități de seamă.

Aceeași tendință pe care o constatasem în vremea lui Augustus, de a disocia din punctul de vedere al viziunii estetice efigiile împăratului de cele ale membrilor familiei sale, se manifestă și în cazul bogatelor serii monetare din vremea lui Traian și Hadrian. Portretele Plotinei, ale Matidiei, ale Marcianei și chiar ale Sabinei sînt departe de a se supune acelorași legi care dădeau contur clasicismului portretelor imperiale.

Grație studiilor lui Gross¹⁵ și Jucker¹⁶ avem o imagine completă asupra portretelor lui Traian lucrate pe tot întinsul imperiului. Portretele numismatice, în afara emisiunilor cetăților grecești autonome, sînt aproape toate rodul atelierelor monetare de la Roma, ca și medalioanele de aur, argint și bronz¹⁷.

Portretele în *ronde bosse*, deosebite unele de altele ca manieră, luate global față de efigiile monetare se vădesc a fi atît de diferite încît ne întrebăm care să fi fost semnificația faptului că pe flanel monetar avem mai mult sau mai puțin constant de a face cu aceeași efigie, ale cărei caracteristici generale sugerează rotunjirea. Este vorba de o viziune comună figurilor lui Traian și Hadrian, viziune atestată în plastica portretului în *ronde bosse* prin capul unic în felul său care este cel al lui Traian de la Ostia¹⁸. În adevăr acest monument considerat a se afla la granița dintre perioada traianee și cea hadrianee,



Fig. 4. — Traian.

¹⁵ W. H. GROSS, *Bildnisse Traians*, Berlin, 1940.

¹⁶ H. JUCKER, *Nachtrag zu W. H. Gross «Bildnisse Traians»*, Berlin, 1940, A.J.A., 1957, p. 250—253.

¹⁷ FRANCESCO GNECCHI, *I medaglioni romani*, Milano, 1912.

¹⁸ RAISSA CALZA, *Scavi di Ostia V, I ritratti, partea I*, Roma, 1964, p. 59, nr. 89, pl. LII—LIII.



Fig. 5 — Hadrian.

căruia îi sînt proprii morbiditatea și evanescența suprafețelor modelate, socotit o netăgăduibilă dovadă a interpretării în spiritul hadrianic a unui Antonius, de pildă, a chipului predecesorului imperial, își găsește replica structurală în portretul monetar al cuceritorului Daciei (fig. 4).

A reduce complexitatea artei romane, chiar în epocile cu o specifică predominantă în plastica oficială, la o singură formulă este o temeritate care denaturează realitatea, căci, așa cum remarca Bianchi Bandinelli¹⁹, o sumă de tendințe și orientări există concomitent, chiar dacă la un moment dat plastica majoră a epocii lui Traian se va fi aflat sub viziunea îndrumătoare a unui maestru suprem așa cum a fost Fidias în Atena vremii lui Pericle.

Mai poate părea așadar izolat și de exclusivă concepție hadrianică capul de la Ostia, cînd portretele monetare ale lui Traian și Hadrian sînt construite pe aceeași schemă de volum? Mai mult, să nu uităm însă că tocmai această epocă este cea care inovează forme arhitectonice și plastice construite pe circular și pe rotund (fig. 5). Coloana din forul care îi poartă numele și medalioanele²⁰ circulare reprezentînd expedițiile cinegetice²¹ ale urmașului său Hadrian sînt exemplele cele mai grăitoare în sensul afirmațiilor de mai sus.

Dacă reliefurile oficiale din sec. II²² și întreaga școală hadrianică²³ au fost considerate ca un capitol tîrziu în istoria artei grecești, monedele, avînd în vedere caracterul lor de lesnicios instrument propagandistic, vor fi făcut oare excepție de la politica generală a înălțării ideii imperiale nu numai prin cuceriri și prosperitate economică ci și printr-o activitate urbanistică? Traian și Hadrian sînt împărați preocupați de mari proiecte edificare care să le poată da posibilitatea de a inova²⁴, oameni în ale căror strădanii de căpetenie intra și arta, nefiind diletanți practicieni ai acesteia, ci avizați și întreprinzători mecenai.

Oare pentru artistul sau artiștii care le-au executat portretele monetare nu era evident tocmai acest fapt pe care Plinius în *Panegiric* îl rostește în numele tuturor?

Oare nu va fi aceasta explicația aerului comun pe care portretele numismatice ale lui Traian și Hadrian îl au între ele și toate acestea împreună față de capul de la Ostia? Căci chipul lui Traian a servit pentru a materializa tocmai ideea pe care o exprimă lapidara dedicație a atîtor reversuri monetare: *Optimo Principi*.

Orașele Orientului elenizat și în special cele din Asia Mică aduc artei romane concepții proaspete, izvorîte din imediata legătură cu viața, spre deosebire de rafinamentul attic întors nostalgic către trecut. Mi se pare că nu este o exagerare dacă se consideră, bineînțeles avînd în vedere principiul istoricității fenomenului artistic, așa cum înclină și Bianchi Bandinelli²⁵, că tocmai în vremea lui Traian, datorită tuturor acestor înnoiri la care centrele microasiatice își aduc aportul lor, se formează arta antichității tîrzii. Se produce vreme de aproape două secole o lentă transformare ce poate fi ușor confundată în fazele ei incipiente cu o preponderență a verismului care însă sfîrșește prin a sparge organicitatea figurii umane și a da portretului, spre sfîrșitul secolului al III-lea, acel sim-

¹⁹ L'arte romana dopo Wickoff, în volumul *Archeologia e cultura*, p. 258.

²⁰ E. CONDURACHI, *Geneza medalioanelor de marmură de pe arc de triumf al lui Constantin cel Mare*, în S.C.N. III, 1960, p. 171—180.

²¹ JACQUES AYMARD, *Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins*, Paris, 1951.

²² GUSTAV HAMBERG, *Studies in Roman Imperial Art with Special Reference to the State Reliefs of the Second Century*, Uppsala, 1945.

²³ J. M. C. TOYNBEE, *The Hadrianic School, a Chapter in the History of Greek Art*, Cambridge, 1934.

²⁴ MAC DONALD, *The Architecture of the Roman Empire*, Yale, 1965.

²⁵ Vezi nota 19.

bolism iconografic rezultat din trasarea unor linii superficiale pe volumul masiv al figurii umane.

Arta perioadei tetrarhiei ne apare aşadar ca un moment important în evoluţia artei romane. Portretul monetar este oglinda cea mai fidelă a acestui fenomen de geometrizare a figurii omeneşti.

Delbrück afirma²⁶ că hieratismul unor asemenea portrete s-ar datora acelor ateliere ce activau în Egipt şi care-şi executau lucrările într-o rocă tare cum e porfirul sau în bazaltul tot atât de rezistent, de culoare neagră. Cele mai cunoscute dintre aceste monumente sînt tetrarhii de la San Marco din Veneţia, grupul în porfir de la Biblioteca Vaticanului, portretul lui Maximin Daza din Muzeul din Cairo sau capul în porfir de la Muzeul arheologic din Florenţa.

Nu s-a studiat însă pînă acum în chip satisfăcător legătura care există între aceste monumente în *ronde bosse* şi portretele monetare ale perioadei tetrarhiei. Ne este cunoscut un singur studiu al lui C.C. Vermeule, *Maximianus Hercules and the Cubist Style in the Late Roman Empire* (295–310), publicat în *Bull. of the Museum of Fine Arts*, Boston, nr. 319, 1962, care încetăţeneşte pe bună dreptate termenul de cubism pentru astfel de imagini ale capului realizate fie în *ronde bosse*, fie în relieful monetar (fig. 6).

Cert este că nu poate fi vorba de fenomene separate ci de o unitate de viziune artistică de vreme ce ea se manifestă şi în numismatică şi chiar în gliptică. O camee de la Cabinet de Médailles, publicată de E. Babelon²⁷, şi alta aflată la Cabinetul numismatic al Academiei²⁸ reprezintă busturile a doi tetrarhi, realizate în tehnica specifică monumentelor mai sus amintite.

Ceea ce deosebeşte portretele monetare de celelalte opere este perfectă îmbinare între concepţia plană a figurii şi planul flanului monetar. Sculpturile în *ronde bosse* sînt obligate să construiască în volum concepţia plană, astfel că se ajunge la o soluţie cubistă, capul fiind conceput în plan pentru fiecare din cele patru părţi ale sale.

Portretistica monetară ne dă aşadar cheia manierei cubiste prin natura ei bidimensională şi ne înlesneşte şi înţelegerea unor ciudate soluţii tehnice. Astfel, de pildă, gliptica în această perioadă de înaltă sinteză a portretului se suprapune în întregime artei monetare devenind şi ea bidimensională, reliefurile cameei detaşându-se de fond prin separarea artificială şi pur artizanală a planului efigiei de masa pietrei în care este lucrată. Faptul devine un loc comun al gliptice secolului al IV-lea observabil pe opere monumentale ca Marea Camee a României²⁹.

Din cele cîteva observaţii rezumate în aceste rînduri se desprinde concluzia că dacă portretul numismatic este de cele mai multe ori reflectarea fidelă a artei majore, în unele cazuri, datorită atât caracterului său oficial cît şi faptului că este executat pe o suprafaţă plană, studierea lui poate completa şi nuanţa încheierile de pînă acum într-un domeniu atât de important al artei romane care este portretul imperial.



Fig. 6. — Licinius.

²⁶ *Antike Porphywerke*, Berlin, 1923.

²⁷ *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1897, nr. 311, pl. XXXVII.

²⁸ M. GRAMATOPOL, *Nouveaux portraits glyptiques dans l'iconographie impériale*, în *Latomus*, 1967, p. 705–707.

²⁹ M. GRAMATOPOL, *L'apothéose de Julien l'Apostat et de Flavia Helena sur le Grand Camée de Roumanie*, în *Latomus*, 1965, p. 870.

DESPRE UN ÎNSEMN SCULPTAT ȘI PICTAT DE LA COZIA

(ÎN JURUL „DESPOTIEI“ LUI MIRCEA CEL BĂTRÎN)

de RĂZVAN THEODORESCU

De aproape șase veacuri între motivele podoabei sculptate în piatra chenarelor de la ferestrele naosului și altarului bisericii mănăstirii Cozia, alături de vrejuri și semipalmete, palmete și rozete, împletituri și păsări afrontate, se numără și o acvilă bicefală. Cioplită în arhivolta ancadramentului uneia dintre cele două ferestre ce luminează dinspre miazăzi naosul bisericii, binecunoscuta pasăre heraldică are cele două capete ușor depărtate, trupul și aripile relativ bine marcate în relieful mai curînd plat al decorației, fiind la rîndu-i străjuită la dreapta și la stînga de alte două păsări — cel mai probabil tot acvile —, toate purtînd pe cap un fel de coroană compusă din mici creste (fig. 1).

Cum se știe, motivul acvilei bicefale reapare — de data aceasta pictat — în faimosul tablou ctitoricesc din naosul bisericii mari de la Cozia, împodobind în dreptul genunchilor « chausses »-ele purtate de Mircea cel Bătrîn în redactarea datorată zugravilor epocii brîncovenești¹, redactare ce înlocuiește pe aceea din veacul al XIV-lea și pe care o și copiază desigur, cu inscripția întovărășitoare cu tot, într-o măsură pe care, din păcate, nu o vom cunoaște probabil niciodată cu precizie. Acvila are cele două capete încoronate și cu un fleuron între ele, întregul aspect al păsării heraldice — închipuită cu vervă, într-un desen robust — ținînd de o viziune întrucîtva barocizată pe care o întîlnim și la alte reprezentări similare în epocă (fig. 2).

Aproape identice cu acvilele bicefale din naos sînt cele ce apar — tot în legătură cu imaginea lui Mircea și exact în același loc al costumului — în tabloul ctitoricesc din paraclisul ridicat la Cozia în 1710 de către Ioan de la Hurezi. Spunem aproape identice întrucît, spre deosebire de imaginea acvilelor bicefale zugrăvite în anii 1704—1705 în naos, cele mai recente cu cîțiva ani din paraclis, imitînd fără doar și poate pe cele dintîi, sînt lipsite de fleuronul dintre cele două capete ale acvilei.

În sfîrșit — și aici întîlnim mărturia cea mai prețioasă prin autenticitatea-i nealterată de refaceri — la un al treilea monument din ansamblul monastic de pe malul Oltului, la biserica bolniței înălțate în 1542—1543, găsim acvile bicefale împodobind, în portretele originare de pe peretele apusean al pridvorului, mantia lui Mircea (fig. 3), ca și — fapt semnalat cu cîțiva ani în urmă² — la portretul fiului său Mihail elementele de costum pe care unii³ înclină a le crede acele « tzaggia » de care vorbește tratatul bizantin al lui Pseudo Codinos (fig. 4).

¹ « ... pe picioare, mai bine păstrate, se vede aceeași stemă bizantină, într-o stilizare alta, mai plină, vădit mai nouă », observa N. IORGA (*Domnii români după portrete și fresce contemporane*, Sibiu, 1930, p. IV), bănuind chiar o refacere a tabloului ctitoricesc din naosul bisericii mari de la Cozia încă în veacul al XVI-lea.

² P. CHIHAI, *Observații asupra portretelor lui Mircea cel Bătrîn și doamnei Mara, de la Brădet*, în S.C.I.A., 1, 1960, p. 254, nota 3.

³ Idem, *Semnificația portretelor din biserica mănăstirii Argeș*, în *Glasul bisericii*, XXVI, 7—8, 1967, p. 789, nota 7. Creдем însă că e greu a se identifica părțile inferioare de costum

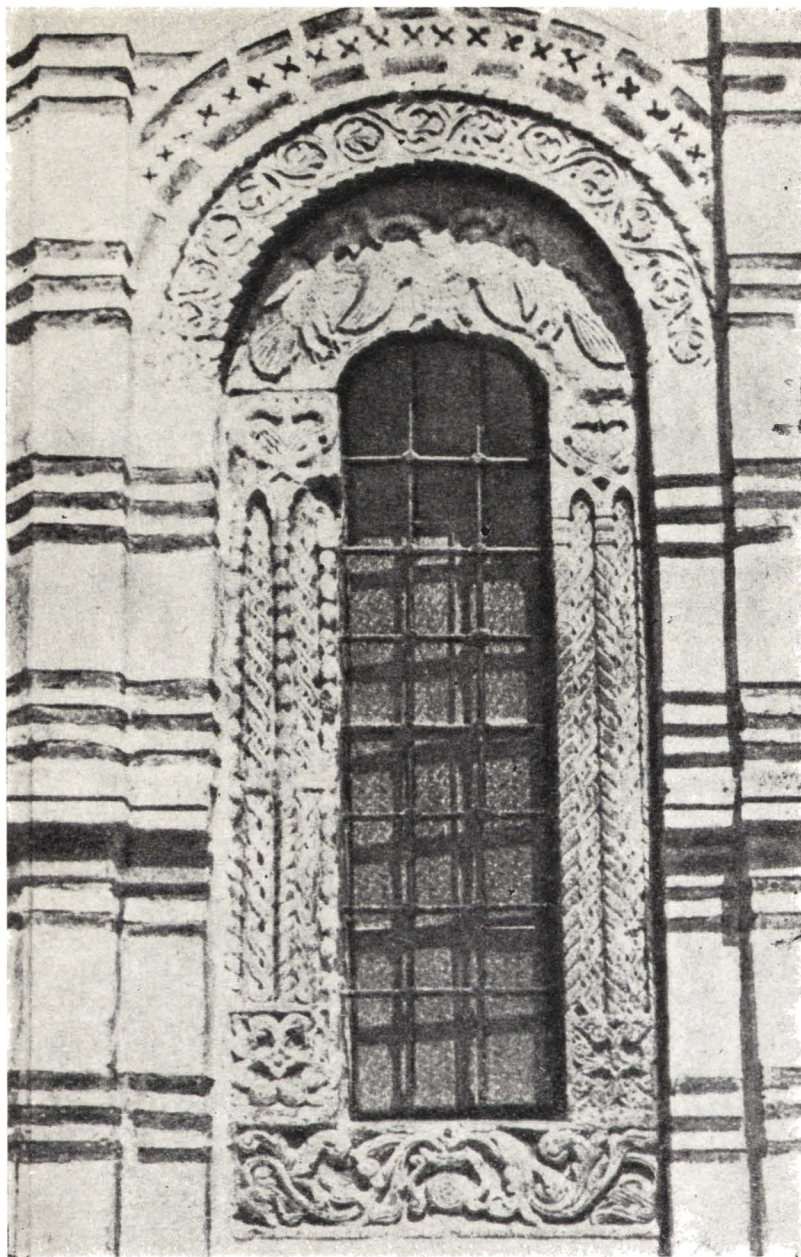


Fig. 1. — Acvilă bicefală de la ancadramentul unei ferestre a bisericii mănăstirii Cozia.

Pe mantia lui Mircea numărăm șapte reprezentări de acvile bicefale⁴ care, ca și cele de pe picioarele lui Mihail, sînt foarte stilizate. Zugrăvite cu albastru închis pe galbenul mantiei lui Mircea și cu alb pe roșu-brun în portretul lui Mihail, acvilele bicefale din biserica bolniței de la Cozia au capul, aripile și labele trasate ca simple linii de

purtate de Mihail în portretul din bolnița Coziei cu « tzaggia » de care vorbește tratatul anonim din veacul al XIV-lea, așa-numitul Pseudo Codinos (A. A. VASILIEV, *Histoire de l'empire byzantin*, Paris, 1932, II, p. 388 și textul original în CODINI CUROPALATAE, *De officialibus palatii Constantinopolitani et de officiis magnae ecclesiae liber*, în C.S.H.B., Bonn, 1839, cap. 5), care au acvile pe laturi, de-a lungul picioarelor și pe călcîie, lucrate din pietre și perle. De această înfățișare nu sînt de loc apropiate elementele de costum din portretul lui Mihail de la biserica bolniței. Cum vor fi arătat inițial aceste detalii din tabloul ctitoricesc din biserica mare pe

care portretele ulterioare le-au copiat în mod evident — aducîndu-le însă și corecții ținînd de neînțelegerea unor amănunte de către zugravii veacului al XVI-lea — nu putem să ne imaginăm în nici un chip.

⁴ N. IORGA, *op. cit.*, p. IV, numără « deasupra pieptului, pe un fel de pieptar . . . patru vulturi bizantini . . . », deși în reproducerea făcută după o copie, la fig. 7 a aceleiași lucrări, se pot vedea limpede cinci acvile bicefale ; spre partea de jos a mantiei există, parțial, încă două asemenea păsări heraldice, perfect vizibile și azi în portretul lui Mircea din biserica bolniței Coziei.

culoare, desenul lor fiind destul de rudimentar. Fiecare pasăre heraldică poartă deasupra fiecăruia dintre capete câte un crin schematic redat, asemănător unei coroane, iar între capete câte un fleuron, de asemenea foarte stilizat, mai ușor de recunoscut pe costumul lui Mihail, mai sumar înfățișat în cel al lui Mircea. Faptul că în partea de jos a portretului acestuia din urmă fresca a suferit unele neajunsuri și, pare-se, chiar modificări, nu mai permite să se constate dacă au fost zugrăvite și pe partea inferioară a costumului voievodului acvile bicefale, așa cum apar ele în portretul alăturat al fiului său Mihail sau în repictarea brîncovenească în naosul bisericii mari și în portretul din aceeași vreme din paraclisul cozian al lui Ioan de la Hurezi.

Dar tocmai apariția sa în *două din cele trei* portrete ctitoricești de la Cozia înfățișînd pe Mircea, ca și prezența-i într-unul din *cele două* cazuri ale reprezentării lui Mihail, ne fac să bănuim cu tărie că motivul heraldic la care ne referim apăsarea încă de la început în frescele Coziei, că în tabloul ctitoricesc pictat inițial în veacul al XIV-lea în naosul bisericii mănăstirii cel puțin Mircea cel Bătrîn purta acvile bicefale pe «chausses»-ele de modă occidentală care, cu siguranță, nu vor fi lipsit nici atunci din acest portret. De aici și fidelitatea cu care zugravii epocii lui Constantin Brîncoveanu au preluat chiar în cazul aceluiași portret, ca și în cel din paraclisul din 1710, motivul heraldic pe care l-au tratat în spiritul și viziunea epocii lor și în funcție de cunoștințele ce le aveau despre aspectul plastic sub care respectiva pasăre heraldică ornamentase în veacul al XVII-lea ctitoriile cantacuzinești.

Dacă în ceea ce privește prezența acvilelor bicefale zugrăvite în același sau aproape în același loc unde se văd și astăzi în portretul lui Mircea din naosul Coziei, însă într-o altă redactare aparținînd veacului al XIV-lea, nu credem că poate exista vreun motiv de îndoială, avem, e drept, mai puține argumente în ceea ce privește preluarea lor de către zugravii veacului al XVI-lea la portretul voievodului din biserica bolniței imediat învecinate, preluare pe care, ne grăbim să adăugăm, o bănuim de asemenea.

Că în ansamblul său portretul ctitoricesc inițial din naosul bisericii mari de la Cozia a fost transpus în pridvorul bisericii bolniței un veac și jumătate mai tîrziu, lucrul nu mai e necesar, credem, a fi demonstrat, factura costumelor celor două personaje voievodale, atitudinea și poziția lor în fiecare din cele două cazuri fiind grăitoare în această privință. Mai greu este de spus dacă și în detalii această preluare a avut loc: dacă, de pildă, «chausses»-ele lui Mircea — desigur cu acvilă bicefală în secolul al XIV-lea în tabloul din biserica mare — purtau același însemn heraldic și în secolul al XVI-lea la biserica bolniței; dacă pe mantia din portretul de secol XIV din naosul Coziei vor fi fost și acvile bicefale de felul celor ce apar în secolul al XVI-lea la biserica bolniței și pe care zugravii epocii brîncovenești le vor fi suprimat, fie din cauză că nu le-au mai distins pe modelul imitat, fie pentru că înfățișarea pe care voiau să o dea păsării heraldice — mai plină, mai robustă, ocupînd un spațiu mai mare deci — nu se potrivea, decorativ vorbind, cu suprafața ocupată de mantia voievodală în noua redactare; dacă, în sfîrșit, costumul lui Mihail era împodobit sub genunchi cu acvila bicefală și în portretul din secolul al XIV-lea din naos, așa cum este în pictura, cu aproximativ o sută cincizeci de ani mai nouă, de la biserica bolniței.

Ca simplă ipoteză de lucru, bănuim că în veacul al XIV-lea, în fresca din naos costumul lui Mircea cel Bătrîn era împodobit cu acvile bicefale atît pe mantie cît și pe «chausses»-e, cele dintîi fiind preluate de zugravii veacului al XVI-lea, împreună probabil cu celelalte, azi dispărute (altfel nu ne-am explica apariția acvilelor în portretul lui Mihail care în nici un caz, cum se va înțelege mai jos, nu putea purta acest însemn heraldic alături de tatăl și predecesorul său lipsit de ele); cît despre cele din urmă — ne referim la acvilele de pe «chausses»-e din pictura veacului al XIV-lea —, ele au fost păstrate, așa cum se poate vedea și azi, de zugravii de la începutul secolului al XVIII-lea atît în naosul bisericii mari cît și în paraclis, ele dispărînd însă în portretul lui Mihail unde sensul nu le-a fost înțeles de către cei care trei veacuri mai tîrziu cunoșteau, probabil, o anumită tradiție care îl îndreptătea doar pe Mircea a purta acvilele bicefale.

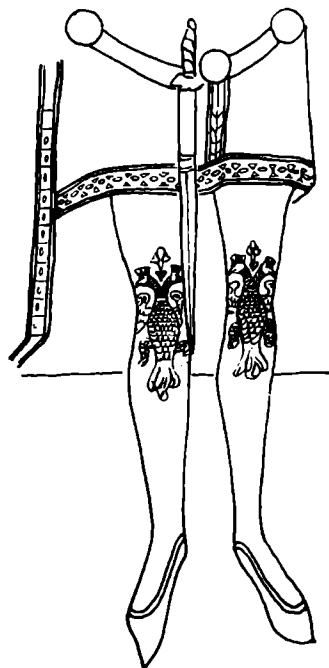


Fig. 2. — Acvile bicefale pe costumul lui Mircea (biserica mănăstirii Cozia).

Asupra sensului apariției acestora în evul mediu european — în Peninsula balcanică ca și în alte părți — unele cercetări, mai vechi sau mai recente, au adus lumini numeroase și necesare⁵. Știm astfel că, apărute ca element decorativ, cu străvechi origini asiatice, în Bizanț în veacurile X—XI încă, acvilele bicefale sînt întîlnite pentru prima oară în legătură cu purtătorii purpurei imperiale și cu cel mai înalt demnitar al vremii finale a imperiului — despotul —, o dată cu epoca Paleologilor. Devenite treptat un însemn caracteristic și aproape particular al acelor mari feudali ce au primit *δεσποτεία*, acvilele bicefale aveau să cunoască o lungă carieră heraldică în țările balcanice, la noi, în imperiul rus, ca și în Occident, în Țările de Jos și în imperiul german începînd mai ales o dată cu un cîrmuitor al cărui nume va mai reveni în aceste pagini, ne referim la Sigismund de Luxemburg⁶.

Cît despre titlul de despot — cel care ne va interesa aici cel mai mult în legătură cu Mircea cel Bătrîn și cu apariția acvilelor bicefale de la Cozia —, vom reaminti doar că, devenit cel mai important după cel imperial o dată cu cea de-a doua jumătate a secolului al XII-lea, el era conferit la început, cu un anumit ceremonial și anumite însemne și drepturi pur onorifice, moștenitorului tronului, fiilor, fraților și ginerilor imperiali; mai apoi, în veacurile XIII—XIV, el cinstește și alte personaje din Bizanț și de peste hotare, pentru ca în veacul al XV-lea, în vremurile tulburi ce preced imediat prăbușirea imperiului, să ajungă a fi uzurpat chiar de către simpli feudali ajunși stăpîni

ai unui oraș sau ai unei mici regiuni⁷. Între purtătorii acestui titlu onorific și ai însemnelor ce decurgeau din el, date ca și titlul pe viață însă nu ereditar, trebuind, tot ca și titlul, să fie de fiecare dată conferite de basileul bizantin — unica sursă de legitimitate în acele timpuri în Europa de răsărit și de sud-est, — cei mai numeroși s-au aflat tocmai în Peninsula balcanică. Au fost între ei, afară de feudali bizantini și occidentali, cîrmuitori bulgari și sîrbi, unii chiar țări total independenți și autocrați, cu dreptul purtării însemnului împăraților și despoților din Bizanț. Printre cei dintîi, despre care avem relativ mai puține date, amintim, la sfîrșitul secolului al XIII-lea, pe Ioan Asan și pe Gheorghe Terter, iar în veacul următor pe Mihail Șişman, mai apoi pe Ioan Srațimir, judecînd după monedele lor unde acvila bicefală apare, uneori într-o formă foarte apropiată celei pe care o întîlnim sculptată în piatră la biserica mare a Coziei sau pictată la biserica bolniței de aici⁸. Mult mai răspîndit și menit unei mai lungi cariere a fost titlul de despot în Serbia. Ca și omologii lor bulgari, marii feudali din părțile apusene ale Balcanilor s-au înrudit cu familia imperială, primind titlul, sau l-au obținut în secolele XIV—XV în virtutea unor strînse

⁵ Studiul cel mai sintetic, cunoscut nouă, cuprinzînd și bibliografia problemei este cel datorat lui A. V. SOLOVIEV, *Les emblèmes héraldiques de Byzance et les Slaves*, în *Seminarium Kondakovianum*, VII, 1935, p. 119—164; mai nou, cu o interesantă ipoteză « occidentalizantă » asupra apariției acvilei bicefale la sfîrșitul secolului al XV-lea în Rusia, semnalăm pe cel al lui G. ALEF, *The Adoption of the Muscovite Two-Headed Eagle: A Discordant View*, în *Speculum*, XLI, 1, 1966, p. 1—21.

⁶ *Ibidem*, p. 130.

⁷ L. BRÉHIER, *Le monde byzantin. II, Les institutions de l'empire byzantin*, Paris, 1949, p. 140 și urm.; R. GUILLAND, *Études sur l'histoire administrative de l'empire byzantin. Le despote, δεσπότης*, în *Revue des études byzantines*, XVII, 1959, p. 52—89.

⁸ Ioan Asan al Bulgariei era ginerele lui Mihail al VIII-lea

Paleologu, iar Gheorghe Terter, nepot de sebastocrator bizantin, rudă imperială, este făcut despot de către același Mihail al VIII-lea, căsătorindu-se cu sora lui Ioan Asan (R. GUILLAND, *op. cit.*, p. 77—78 și A. V. SOLOVIEV, *op. cit.*, p. 144, nota 156). Cît despre Srațimir din Vidin, cumnatul lui Vladislav I și al lui Radu I prin căsătoria cu sora acestora Ana, deci rudă prin alianță a lui Mircea cel Bătrîn, nu știm pe ce căi i-a venit dreptul de a folosi pe monede acvila bicefală (N. A. MUȘMOV, *Срацимирови монети съ двуглавъ орелъ*, în *Byzantinoslavica*, VI, 1935—1936, p. 213—220). Tot ce cunoaștem este că înrudirea sa cu Paleologii era foarte depărtată și numai prin alianță, devenind prin sora sa după tată, Maria — sora bună a fratelui său vitreg și a dușmanului său neîmpăcat Șişman din Vidin —, rudă cu Andronic al IV-lea (vezi tabloul genealogic la P. P. PANAITESCU, *Mircea cel Bătrîn*, București, 1944, p. 59 și lămuririle la p. 34).

legături politice. Îl au, de pildă, mai ales cei din părțile de sud-est ale Serbiei, unde în cursul secolului al XIV-lea se cristalizează o regiune aproape autonomă cu statut, se pare, de despotat⁹. Uglieșa, Oliver, Vucașin, Dragaș și alții poartă titlul îndeosebi în vremea de mare înflorire politică de sub Ștefan Dușan. În secolul următor îl primesc, tot de la împăratul bizantin, respectându-se normele și ceremonialul tradițional pentru conferirea înaltei demnități — împrejurare ce trebuie reținută pentru judecarea comparativă a unei situații din Țara Românească — un contemporan al lui Mircea cel Bătrîn, Ștefan Lazarevici, ca și alți cîrmuitori sîrbi¹⁰, iar după căderea Constantinopolului, regii unguri vor începe a conferi ei titlul diferiților membri ai marilor familii sîrbești în frunte cu Brancovicii și Beriaslavicii, pînă în secolul al XVI-lea¹¹.

Ca un reflex heraldic al acestei situații vom vedea, mai ales în pictura și în sculptura sîrbească, la ctitoriile unor personaje cinstite cu titlul despotat, dar și la cele ale unor suverani ce nu au avut niciodată un asemenea titlu¹², apariții foarte frecvente ale acvilei bicefale. În redactări plastice apropiate și mai ales în dispoziții similare celei de la fereastra naosului Coziei pot fi văzute asemenea păsări heraldice sculptate la chenarele unor ferestre de la Dečani¹³, Hilandar¹⁴ și Kalenić¹⁵, tot așa cum decorează felurite elemente arhitectonice (Banja¹⁶), obiecte de cult și odore bisericești (Lesново¹⁷, Markovo¹⁸) sau costume din tablouri votive (Manasija etc.¹⁹).



Fig. 3. — Acvile bicefale pe costumul lui Mircea (biserica bolniței, Cozia).

⁹ Dj. STRICEVIĆ, *Једна хипотеза о титуларном имену српских деспота XIV века*, în *Старинар*, VII—VIII, 1956—1957, p. 130.

¹⁰ Un asemenea caz ne relatează SFRANTZES (Memorii, ed. V. GRECU, XXVIII, 2) în legătură cu despotul Lazăr, fiul lui George Brancovici, devenit ginere al despotului Toma Paleologu ; cf. DUCAS, *Istoria turco-bizantină*, ed. V. GRECU, XXX, 3, fără a da și numele noului despot creat de Ioan al VIII-lea Paleologu.

¹¹ B. FERIANCIĆ, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Belgrad, 1960.

¹² Vezi, de exemplu, la ctitorii ale unor regi nemanizi înrudiți cu Comnenii (A. V. SOLOVIEV, *op. cit.*, p. 137) sau la Hilandar, Ravanica, Kruševac, în legătură cu Lazăr care nu a fost despot ci cneaz și nu a fost aliat matrimonial cu Bizanțul.

¹³ A. DEROKO, *Монументална и декоративна архитектура у средњовековној Србији*, Belgrad, 1962, p. 84, fig. 111 b. Monumentul datează din anii 1327—1335 fiind construit sub Ștefan Uroș al III-lea și Ștefan Dușan.

¹⁴ G. MILLET, *L'ancien art serbe*, Paris, 1919, p. 147, fig. 164.

¹⁵ A. DEROKO, *op. cit.*, p. 226, fig. 364. Biserica a fost construită între 1413 și 1417 de către un mare feudal, Bogdan, dar printre ctitori e socotit și despotul Ștefan Lazarevici ; cf. G. MILLET, *op. cit.*, p. 34 și V. R. PETKOVIĆ, J. TATIĆ, *Манастир Каленић*, Vršač, 1926, p. 11, fig. 24.

¹⁶ A. DEROKO, *op. cit.*, p. 140, fig. 207. Monumentul a fost ridicat în 1329 sub patronajul lui Ștefan Uroș al III-lea și al lui Ștefan Dușan.

¹⁷ G. MILLET, *op. cit.*, p. 26, fig. 11. Lăcașul a fost înălțat de către despotul Ioan Oliver și datează din anii 1341—1349.

¹⁸ A. DEROKO, *op. cit.*, p. 230, fig. 370. Biserica a fost începută sub Vucașin și terminată sub fiul său Marco, după 1371.

¹⁹ G. MILLET, *op. cit.*, p. 35, fig. 22, acvile bicefale în medalioane împodobind costumul ctitorului, despotul Ștefan Lazarevici (1407). O dată încheiată enumerarea principalelor cazuri ale apariției acvilei bicefale în Serbia, vom remarca că aici redactările plastice se apropie uneori de cele de la Cozia : pasărea heraldică nu are de obicei nici un fel de semn deasupra capetelor, dar poate primi între ele fleuroane (Banja, Markovo), cruci (Markovo). Înfățișarea cea mai apropiată de cea de la Cozia pare a fi, după știința noastră, imaginea de la chenarul ferestrei absidei de răsărit a bisericii mănăstirii Kalenić. Cit despre apariția, la biserica bolniței de la Cozia, a fleuronului și a coroanei în formă de floare de crin între și deasupra capetelor acvilei — copiind înfățișarea mai veche din secolul al XIV-lea a acvilelor aflate la portretele din naosul bisericii mari, înfățișare perpetuată pînă în reprezentările similare de la Cozia din epoca brîncovenească —, ea se explică desigur prin legăturile lui Mircea și ale predecesorilor săi Vladislav și Radu cu Ungaria, floarea de crin apărînd pe monedele celor doi fii ai lui Nicolae Alexandru (O. ILIESCU, *Emisiuni monetare ale Țării Românești din secolele al XIV-lea și al XV-lea*, în S.C.N., II, 1958, p. 305 și 312). Faptul că « monedele emise de Radu I, cu floare de crin în al doilea cartier al scutului, au de obicei legenda latină » (*ibidem*, p. 312) pune în lumină, o dată mai mult, o evidentă influență a Ungariei în arta monetară munteană de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și începutul celui următor. Tot prin legături cu regatul maghiar, de data aceasta ale cîrmuitorului bulgar din Vidin, Srațimir, se pot explica, credem, și florile de crin de pe monedele sale (I. BÂNCILĂ, *Din numismatica lui Ioan Sracimir*, în S.C.N., II, 1958, p. 345—365).

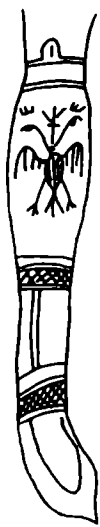


Fig. 4. — Acvilă bicefală pe costumul lui Mihail (biserica bolniței, Cozia). (După desenul dat de P. Chihaia în Glasul Bisericii, XXVII, 5 — 6, 1968, fig. 29).

Apărută deci în Bizanț ca și în țările balcanice în veacurile XIII—XIV întotdeauna în legătură exclusivă cu despoți, cneji și regi, jucînd, firește, și un rol ornamental dar niciodată numai pe acesta, acvila bicefală are și la Cozia un sens precis pe care unii istorici l-au remarcat. Este drept însă, au făcut-o întotdeauna doar în legătură cu însemnul heraldic zugrăvit, fără a-l asocia celui sculptat. Ni se pare totuși — în treacăt fie menționat acest detaliu — că prezența acvilei bicefale tocmai la fereastra care luminează portretul ctitoricesc împodobit în veacul al XIV-lea tot cu acvile bicefale, departe de a fi o simplă coincidență, semnifică și sublinia plastic — în sistemul de gândire medievală — o subtilă legătură heraldică între interiorul și exteriorul monumentului. Notăm această împrejurare pînă acum neobservată întrucît, constatînd că există la Cozia un ritm anume al distribuției decorului celor șapte ancadrame originare²⁰, ni se pare că motivul acvilei bicefale de la prima fereastră a naosului pe fațada de miazăzi vine să întrerupă întrucîtva

acest ritm, dar și să-și marcheze necesitatea ca însemn heraldic tocmai la fereastra prin care sînt luminate portretele de ctitori cu însemne similare.

A fost cît se poate de normal ca în abordările, din felurite unghiuri, ale istoriei muntene din ultimele decenii ale secolului al XIV-lea și de la începutul celui următor, chestiunea acvilei bicefale apărute în epocă — cu o singură excepție — numai la Cozia²¹ să atragă luarea aminte a specialiștilor. Acum aproape o jumătate de veac, referindu-se exclusiv la acvilele de pe costumul lui Mircea din naosul bisericii mănăstirii, D. Onciul intuia legătura dintre această « emblemă a despotatului » și stăpînirea Dobrogei de către domn²², în timp ce istoricii ce i-au urmat — N. Iorga²³, P.P. Panaitescu²⁴, C.C. Giurescu²⁵ — comentînd, uneori în chip diferit, originea calității de despot a voievodului valah, se referă, în ceea ce privește prezența acvilei bicefale zugrăvite în ctitoria sa de pe malul Oltului, la influențele de ceremonial și de costum venite din Bizanț și din țările balcanice, unde, așa cum am văzut, despotia și acvila bicefală erau strîns legate și frecvente.

Dacă legătura făcută de Onciul, și mai apoi subînțeleasă și de ceilalți învățați, între apariția acvilei bicefale la Cozia și stăpînirea Dobrogei de către Țara Românească era pînă acum doar pur logică, sîntem în măsură, credem, de a aduce și un argument cronologic

²⁰ Vom observa, de pildă, că toate cele trei ferestre ale celor trei abside au la ancadrament același motiv, palmeta, iar cele două ferestre care au la ancadrament motivul păsărilor afrontate se află pe singura diagonală rămasă posibilă; pe cealaltă diagonală se află — și aici ritmul apare întrerupt — o fereastră al cărei ancadrament e ornat cu vrej și o alta cu ancadramentul împodobit de acvila bicefală. În ceea ce privește cele trei abside, se poate stabili o similitudine perfectă între ele nu numai prin prezența aceleiași motiv la ancadramele ferestrelor, dar și prin același desen al rozetei din registrul superior.

²¹ Subliniem faptul întrucît s-a afirmat că acvile bicefale stilizate ar apare anterior pe centura din mormintul zis « al ctitorului » de la biserica Sf. Nicolae Domnesc din Argeș (P. CHIHAIA, *Observații asupra portretelor* . . . , p. 254, nota 3) unde, de fapt, este un simplu desen geometric care nu are vreo legătură cu însemnul heraldic. De asemenea s-a crezut (E. VIRTOSU, *Din sigilografia Moldovei și a Țării Românești*, în D.I.R., *Introducere*, II, 1956, p. 494—495) că sigiliul Argeșului, care are în cîmp o acvilă bicefală și care e cunoscut numai prin exemplare din secolele XVII și XVIII, ar ține de « un prototip mult mai vechi, dar pe care nu-l

cunoaștem », trebuind pus « în directă legătură cu acvila bicefală bizantină de pe portretul lui Mircea cel Bătrîn zugrăvit la Cozia ». De fapt, sigiliul Argeșului pare a se fi format abia sub Neagoe Basarab, domn în legătură cu care acvila bicefală reapare și a cărui activitate legată de orașul Argeș e prea bine cunoscută (P. CHIHAIA, *Semnificația portretelor* . . . , p. 794, nota 29).

²² Mircea cel Bătrîn, în A.A.R., M.S.I., seria a II-a, tom. 41, 1920—1921, p. 179: « Tot în legătură cu posesiunea transdanubiană, ca / Despot al țerii lui Dobrotici / Mircea avea emblema despotatului, pajura bizantină, cum se vede la chipul lui de la Cozia ».

²³ În *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, București, III, 1937, p. 329 și 418, în treacăt numai, Iorga vorbește de « vulturii Serbiei, cu sens imperial » și de « acvilele imperiale » de pe zidurile Coziei.

²⁴ *L'aigle byzantine sur les vêtements des princes roumains du Moyen Age*, în B.S.H.A.R., XVII, 1930, p. 64—67; idem, *Mircea cel Bătrîn*, p. 47, nota 23; « . . . e vorba de o modă de imitație, care apare atît la țarii bulgari, cît și la craii sirbi și chiar la alți domni români de mai tirziu . . . ».

²⁵ *Istoria românilor*, București, I, 1935, p. 477.

în sprijinul acestei explicații — singura posibilă de altfel —, corelînd data zidirii Coziei, așa cum a fost stabilită relativ recent²⁶, cu unele evenimente din anii de început ai domniei lui Mircea.

Plasînd, printr-o strînsă argumentație și o critică atentă a izvoarelor contemporane și ulterioare, începerea zidirii Coziei în primăvara anului 1387, la cîteva luni deci după înscăunarea lui Mircea²⁷, iar sfințirea ei la 18 mai 1388, E. Lăzărescu a formulat ipoteza că terminarea definitivă a lucrărilor, zugrăvirea interiorului și finisarea detaliilor s-au petrecut între 1 septembrie 1390 și 31 august 1391 (văleatul 6899), așa cum pare a o indica și inscripția pictată în pronaos²⁸, sugerîndu-se totodată, de către același autor, posibilitatea ca sculptura decorativă să fi fost lucrată de pietrari în 1387 și în iarna 1387—1388²⁹, înainte deci de sfințirea monumentului și de zugrăvirea sa interioară.

Ceea ce nu s-a observat însă pînă acum — și ceea ce poate explica în chipul cel mai firesc prezența acvilelor bicefale în același timp în sculptura și în pictura principalei ctitorii a lui Mircea cel Bătrîn — este coincidența cronologică aproape perfectă între activitatea desfășurată pe șantierul de pe valea Oltului și unul dintre cele mai însemnate episoade ale acțiunii politico-militare a voievodului în primii ani ai domniei: cucerirea Dobrogei.

Bazîndu-se pe cronicile turcești compilate în veacul al XVI-lea de cunoscutul analist și orientalist german Johannes Leunclavius, istoricii români au interpretat în chipuri diferite și care nu ne pot reține aici atenția împrejurările în care Dobrogea a fost ocupată de Mircea cel Bătrîn. Ceea ce se știe în chip cert este că după înfrîngerea de la Pločnik (1387) și după insubordonarea lui Șişman din Tîrnovo și a lui Ivanco — stăpînitorul Varnei și cel puțin al părților de sud ale vechilor posesiuni ale lui Dobrotici —, turcii vor cucerii Silistra, Șiştov, Tîrnovo și apoi acele «cetăți și castele pe care mai înainte valahii transalpini le ocupaseră trecînd Dunărea în Bulgaria»³⁰. Se poate înțelege deci că Ivanco pierînd probabil în luptele din 1388, posesiunile sale trec la turci, ca și Silistra țarului din Tîrnovo, o primă intervenție a lui Mircea pentru a le ocupa soldîndu-se cu un eșec. Însă cum ulterior atît Silistra cît și Dobrogea vor apare ca posesiuni ale voievodului muntean, amintite în titulatura sa, s-a impus mai de mult con-



Fig. 5. — Pecete cu acvilă bicefală (mai 1421).

²⁶ E. LĂZĂRESCU, *Data zidirii Coziei*, în S.C.I.A., 1, 1962, p. 107—137.

²⁷ *Ibidem*, nota 1, p. 123. Mircea a devenit domn după 23 septembrie 1386. Menționăm și recenta propunere (Pr. D. BĂLAȘA, *Complexul Călimănești: mănăstirea Călimănești-Ostrov, mănăstirea Cozia cu bolnița, schitul Piatra și biserica de mir din Călimănești*, în *Mitropolia Olteniei*, 1—2, 1968, p. 38—61) de admitere a anului 1393 ca dată a sfințirii Coziei și a anului 1388 ca moment al începerii lucrărilor de aici. Oricum, plinul activității meșterilor zidari și zugrăvi la Cozia

rămîne încadrat tot în perioada 1388—1391, într-o perfectă coincidență cu împrejurări istorice pe care le evocăm mai departe.

²⁸ E. LĂZĂRESCU, *op. cit.*, p. 119 și p. 132—133.

²⁹ *Ibidem*, p. 131.

³⁰ JOANNES LEUNCLAVIUS, *Historiae musulmanae turcorum, de monumentis ipsorum exscriptae, libri XVIII*, Frankfurt, 1591, col. 276: «... arces et castella quae olim Transalpini valachi Danubium traicientes occupaverant in Bulgaria»; vezi comentarii la P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 211.

cluzia judicioasă că după retragerea grosului armatei turcești, Mircea a revenit cucerind Dobrogea și Silistra de la turci «începînd din 1388, apoi deplin în anul următor»³¹.

Dacă la 4 septembrie 1389 Mircea se intitulează pentru prima dată în documentele interne pînă acum păstrate domn «... și al părților Podunaviei»³² — aceasta semnificînd, ca și în titlul suveranilor sîrbi (Lazăr, Ștefan Lazarevici, Vuk Brancovici), stăpînirea malurilor Dunării³³ —, cîteva luni mai tîrziu, la 20 ianuarie 1390³⁴ și mai apoi la 6 iulie 1391³⁵, în cele două dintîi tratate cu Vladislav Iagello al Poloniei, voievodul Țării Românești este nu numai «Tristri dominus», ci și «terrarum Dobrodicii despotus», acestea fiind singurele prilejuri pînă acum cunoscute în care Mircea se numește pe sine cu înaltul titlu de origine bizantină.

Dacă toate aceste împrejurări militare și politice, ale căror urmări s-au reflectat și în titulatura voievodală adoptată în actele cancelariei muntene, le vom raporta la etapele de lucru de la Cozia, vom constata tocmai perfecta coincidență cronologică de care vorbeam. În cursul anului 1388 și în cel următor, atunci cînd biserica abia fusese, probabil, sfințită, iar lucrările de finisare continuau, voievodul ctitor devenea stăpînitorul unei noi regiuni în care pînă atunci, timp de cîteva decenii, existaseră doi cîrmuitori ce purtaseră fiecare — unul sigur, celălalt probabil — titlul de despot: Dobrotici și Ivanco³⁶.

Credem deci a nu ne înșela văzînd în acvilele bicefale din veacul al XIV-lea de la Cozia — aceea ce există încă în redactarea inițială, cioplită în piatră, la ancadramentul unei ferestre a naosului, ca și cele ce au existat de la început pe costumul voievodal din portretul votiv din același naos — ecoul direct și strict contemporan al unor evenimente ce se petreceau sau abia se consumaseră la hotarul de răsărit al statului muntean.

Devenit prin forța armelor — și numai în acest chip — stăpîn al unui ținut în care existaseră despoți și care putuse deci intra în conștiința contemporanilor oarecum cu un «statut» de despotat, Mircea a preluat — în condiții pe care le știm prea puțin și într-o interpretare despre care vom nota cîte ceva mai departe — titlul înaintașilor, ca și însemnul heraldic ce-l însoțea în acea epocă, în Bizanț și în țările balcanice.

Dacă ar fi să ne imaginăm, evident ipotetic, cursul unor activități de la Cozia în acei ani, am înclina mai curînd să credem că pietrarii finisau elementele de sculptură exterioară, între care și imaginea acvilei, nu în cursul anului 1387 și în iarna 1387—1388 așa cum s-a sugerat³⁷, ci mai curînd după sfințirea lăcașului (admițînd data propusă de E. Lăzărescu), poate în vara, toamna sau iarna anului 1388, dacă nu chiar în 1389, perioadă în care prin înstăpînirea sa în Dobrogea, Mircea putea să arboreze pe fațada principalei sale ctitorii, menite de altfel a-i deveni necropolă, însemnul despotat.

Extinzînd puțin răstimpul necesar terminării definitive a împodobirii Coziei, în funcție de văleatul indicat în inscripția din pronaos (6899), observația este valabilă și pentru zugrăvirea interioară. Coincidența apariției însemnului heraldic pe care îl avem în vedere atît în sculptură cît și în pictură, ca și cealaltă coincidență, de ordin mai general, cu evenimentele din Dobrogea și, implicit, cu arogarea «dreptului» purtării acvilei bicefale de către Mircea, ne întăresc convingerea că puțin timp după ce s-a finisat sau, parțial, chiar în timpul finisării exteriorului unde însemnul nu lipsea, interiorul primea podoaba pictată în care același însemn își făcea apariția în orișice caz înainte de 31 august 1391. Dacă ne vom aminti că cele două documente în limbă latină emise de Mircea ca despot datează din ianuarie 1390 și din iulie 1391 vom realiza faptul că exact în peri-

³¹ *Ibidem*, p. 212. Pentru desfășurarea evenimentelor am adoptat întru totul punctul de vedere al lui P. P. Panaitescu, ultimul și cel mai judicios expus în legătură cu problema destul de spinoasă a succesiunii evenimentelor de la sud de Dunăre în anii 1387—1389.

³² D.R.H., B. Țara Românească, I, 1966, p. 29, nr. 10.

³³ P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 111.

³⁴ Hurmuzaki-Densușianu, I, p. 322.

³⁵ *Ibidem*, p. 334—335.

³⁶ Dacă în ceea ce-l privește pe Dobrotici faptul că a

purtat acest titlu este prea bine cunoscut din izvoarele scrise, pentru fiul și urmașul său Ivanco abia unele monede de bronz descoperite în Dobrogea, emise probabil de acesta și purtînd, în limba greacă, titlul de despot, par a arăta că și predecesorul imediat al lui Mircea la stăpînirea Dobrogei a purtat titlul; pentru descoperirile monetare vezi T. GHERASIMOV, *Монети на деспотъ Иванко*, în *Известия на българския археологически институтъ*, XIII, 1939 (1941), p. 288—296.

³⁷ Vezi nota 29.

oada în care zugravii și sculptorii înfățișau la Cozia, din poruncă domnească desigur, însemnul heraldic consacrat al titlului de despot, cancelaria voievodului utiliza același titlu într-o importantă acțiune politică a Țării Românești. În acest mod, departe de a fi rodul unei imitații formale sud-dunărene în ornamentală și costum, apariția acvilei bicefale la biserica mare a Coziei, nu mai devreme de începutul anului 1388 și nu mai târziu de sfârșitul lui august 1391, exprima într-adevăr o realitate politică contemporană pe care în aceiași ani o reflecta și diploma munteană.

Vorbind despre iconografia acvilei bicefale în Țara Românească a secolului al XIV-lea rămîne o chestiune de elucidat: aceea de a ști dacă înaintea reprezentărilor sculptate și pictate de la Cozia vor mai fi existat în părțile noastre altele, similare. Zăbovim asupra acestui fapt întrucît acum cîtva timp s-a susținut³⁸ că pe centura găsită în mormîntul zis « al ctitorului » din biserica Sf. Nicolae Domnesc din Argeș — atribuit fie tatălui (Radu I), fie mai curînd unchiului lui Mircea (Vladislav I) — ar apare acvile bicefale stilizate³⁹. O analiză atentă a fotografiei și a planșei înfățișînd piesa — publicate acum cîteva decenii⁴⁰ — ne arată însă că V. Drăghiceanu, cel ce a descoperit-o și a descris-o, nu s-a înșelat văzînd pe ea doar motive romboidale care în nici un caz nu pot fi interpretate ca acvile stilizate. În acest chip, pentru teritoriul muntean propriu-zis, se exclude — în limita a ceea ce știm pînă azi — posibilitatea existenței acestui însemn heraldic înainte de anii 1388–1391.

Dacă însă, în această investigație a unor eventuale antecedente iconografice pentru singulara reprezentare de la Cozia, vom lărgi sfera geografică a cercetării — păstrîndu-ne totuși în limitele actualului teritoriu românesc — vom constata că însemnul nu lipsește în schimb în acea zonă ce s-a aflat mereu în strînse legături cu Țara Românească și care, tocmai la sfârșitul secolului al XIV-lea și la începutul celui următor, făcînd parte un timp din statul lui Mircea i-a dat acestuia posibilitatea purtării efemere a titlului de despot. Ne gîndim la apariția însemnului heraldic pe pămîntul dobrogean, în cîteva cazuri pînă acum cunoscut de noi, la Păciul lui Soare, ornamentînd funduri de vase smălțuite datate în secolul al XIV-lea și atribuite unor ateliere indigene⁴¹.

O reprezentare de acvilă bicefală, deosebită însă ca redactare plastică de cele de la Păciul lui Soare, întîlnim la Chersones⁴², unde printre vasele smălțuite cu motive aviforme s-a găsit și un exemplar, datat larg în secolele XIII–XIV, purtînd acest însemn⁴³. Fără a încerca să absolutizăm valoarea documentară, pentru problema ce ne interesează, a exemplarelor ceramice din sudul Dobrogei și din sudul Crimeii — contemporane de fapt în limite mai largi de timp dacă ținem seama de relativitatea datărilor ceramicii de lux bizantine sau de influență bizantină din secolele XIII–XIV —, nu ne putem opri totuși de a nu remarca o asemănare de situații din cele două regiuni de descoperire, în strînsă legătură cu intensitatea circulației motivului acvilei bicefale. În veacul al XIV-lea lumea dobrogeană, familiarizată cu forme de viață bizantinizate sau chiar bizantine, va fi văzut desigur în cîrmuitoarii ei, în Dobrotici, în Ivanco și mai apoi în Mircea, conducători politici îndreptățiți, pe căi diferite, a purta alături de titlul de despot — uneori menționat — și însemnele heraldice ce decurgeau din el. Nu avem pînă acum nici o singură dovadă materială pe pămîntul dintre Dunăre și mare în legătură cu prezența însemnului acvilei legat în chip mai precis fie de vreunul dintre acești stăpînitóri dobrogeni ce au purtat — în chip cert sau numai probabil — titlul despotal, fie, eventual, de cîrmuitóri din țaratul

³⁸ Vezi nota 2.

³⁹ Vezi nota 21 (prima parte).

⁴⁰ B.C.M.I., X–XVI, 1917–1923, fig. 55 și pl. X (descrierea se află la p. 60).

⁴¹ C. NICOLSCU ET R. POPA, *La céramique émaillée des XIII-e et XIV-e siècles de Păciul lui Soare*, în *Dacia*, N. S., IX, 1965, p. 344, fig. 5 c; la I. BARNEA, *Über die mittelalterlichen Tierdarstellungen in der Dobrudscha* (10.–14. Jahrhundert), în *R.E.S.E.E.*, 3–4, 1965, p. 596, fig. 7, se indică datarea la sfîrșitul secolului al XIII-lea și începutul celui de-

al XIV-lea. Deși această piesă este pînă acum singura publicată, datorăm amabilității colegului Radu Popa — căruia îi mulțumim și pe această cale — posibilitatea de a fi luat cunoștință și de alte cîteva exemplare asemănătoare inedite, datate în secolul al XIV-lea și provenind tot de la Păciul lui Soare.

⁴² I. BARNEA, *op. cit.*, nota 28.

⁴³ A. L. IAKOVSON, *Средневековый Херсонес (XII–XIV вв.)*, în *Материалы и исследования по археологии СССР*, 17, 1950, p. XXXIV, fig. 142, p. 216.

vecin de la Tîrnovo, dar nimic nu ne împiedică a presupune că apariția sa în repertoriul unor ceramiști locali — așa cum o cunoaștem prin exemplarele de la Păcuiul lui Soare — nu are numai o semnificație decorativă ci și una efectiv heraldică, fiind adoptat tocmai într-o regiune în care, așa cum era și firesc și așa cum se întâmpla și în alte părți, succesiunea unor suverani cu titlul de despot a putut încetățeni și mai bine motivul, de mai veche circulație în arta bizantină.

Cît despre cealaltă arie amintită, Chersonesul, unde s-a descoperit un exemplar cu același motiv, însuși cel ce l-a publicat nu a omis să menționeze existența, încă din veacul al XIII-lea și pînă la începutul celui de-al XV-lea, a acvilei bicefale în heraldica feudalilor din Crimeea, într-o epocă în care înflorește aici principatul de Theodoro (Mangop) ai cărui conducători erau înrudiți nu numai cu marii feudali din Trapezuntul Comnenilor, ci și cu Paleologii din Constantinopol⁴⁴. Ca și în regiunea lui Dobrotici — cel ce a devenit rudă imperială și despot —, existau la Chersones cîrmuitori înrudiți și ei cu basileul, îndreptățiți și ei a arbora însemnul acvilei devenit astfel cunoscut în Crimeea, iar ceramiștii peninsulei nord-pontice, ca și confrății lor dobrogeni, știindu-i desigur sensul heraldic, l-au adoptat și ca motiv ornamental.

Că asemenea exemplare nu erau produse într-un număr prea mare, că ele aveau un caracter de lux și o răspîndire limitată, o arată și raritatea descoperirilor de acest fel de pînă acum, în timp ce vase smălțuite de foarte bună calitate, produse în aceleași ateliere dar împodobite cu alte motive — între care și păsări —, sînt frecvente în Bizanț, în Crimeea, în Caucaz, ca și la Dunărea de Jos.

Oricum, dacă interpretarea noastră este justă și dacă, așa cum bănuim, apariția în ceramică a motivului acvilei bicefale nu este fără legătură cu intensitatea circulației sale și ca însemn heraldic, avem în exemplarele de la Păcuiul lui Soare un indiciu, este drept, limitat ca sferă de cuprindere și poate pasibil de discuții, dar nu mai puțin un indiciu și chiar cel mai timpuriu pînă azi pe teritoriul românesc, al raportului dintre respectivul însemn și anumite elemente de civilizație și forme de cîrmuire împrumutate Bizanțului de către Dobrogea veacului al XIV-lea, cu puțin timp înaintea cuprinderii efemere a provinciei înlăuntrul hotarelor statului muntean și a apariției aceluiași însemn cioplit în piatra și zugrăvit în fresca de la Cozia.

II

Prin caracterul excepțional al apariției sale în documentele cancelariei muntene, titlul de despot purtat de Mircea a atras atenția tuturor istoricilor noștri ce s-au ocupat de această epocă, iar părerile exprimate au căutat — în lipsa oricărei date precise asupra modului în care voievodul a ajuns a-și arbora prestigioasa calitate — să refacă, măcar ipotetic, împrejurările respective.

Astfel, imaginînd o obîrșie princiară bizantină mamei lui Mircea, N. Iorga încerca să găsească în această înruidire explicația obținerii calității despotale de către fiu⁴⁵, pentru ca mai apoi, pe urmele marelui istoric, V. Grecu să ajungă chiar să presupună un gest al împăratului din Constantinopol care ar fi conferit domnului titlul și însemnele de despot⁴⁶. Alături de ipoteza lui Iorga — și cu la fel de puține elemente de sprijin — o

⁴⁴ A. A. VASILIEV, *The Goths in the Crimea*, Cambridge, Massachusetts, 1936, p. 182 și urm. ; după 1404, eliberat de jugul tătar, principatul de Theodoro, apărut încă în secolul al XIV-lea, se află sub cîrmuirea lui Alexis, grec înrudit, se pare, cu o familie nobilă din Trapezunt exilată în Crimeea. Fără ca el să aibă sînge imperial bizantin, așa cum s-a afirmat, prin căsătoria fiului său Ioan a devenit rudă cu dinastia din Constantinopol (*ibidem*, p. 194—196), iar prin aceea a ficei sale Maria, cu familia imperială din Trapezunt (*ibidem*, p. 214).

⁴⁵ N. IORGA, *Istoria românilor*, III, 1937, p. 291 ; *idem*, *Veneția la Marea Neagră. I. Dobrotici*, în A.A.R., M.S.I., seria a II-a, tom 36, 1913—1914, p. 1057 : « titlul de despot care nu era legat de ele (de pămînturile cucerite din Dobrogea — n.n.), dar putea înrui hotărîrea împăratului bizantin, venea din acea căsătorie bizantină care dădu Țării Românești pe Doamna Calinichia ».

⁴⁶ V. GRECU notează în comentariile la ediția DUCAS (*Scriptores byzantini*, I, București, 1958, p. 259) : « ... și tot așa Ioan V Paleolog (1341—1391), căci în 1390 Mircea își spune acum despot, trebuie să-l fi încoronat pe domnul

vom aminti pe aceea a lui I. Minea, care-l bănuia pe voievodul valah nepot de fiică al lui Dobrotici⁴⁷, deci succesor, oarecum în ordine firească, a prezumatului său bunic la demnitatea despotală. Mai aproape de noi, P.P. Panaitescu respingînd ipotezele unor ilustre origini bizantine sau dobrogene ale Calinichiei, ajunge să formuleze clar ideea legăturii singure și nemijlocite între ocuparea munteană a Dobrogei în 1388–1389, calitatea de despotat a teritoriului dintre Dunăre și Marea Neagră și titlul purtat efemer de Mircea⁴⁸. În sfîrșit, nuanțînd și mai mult interpretarea dată evenimentelor, P. Ș. Năsturel observa judicios, cu ani în urmă, că folosirea de către Mircea a titlului ce fusese odinioară al stăpînitorilor dobrogeni constituia, din punctul de vedere bizantin, o imitație de nimic îndrituită. Mai mult, autorul citat încerca chiar să dea o explicație dispariției titlului din documente: voievodul ar fi renunțat la el « poate ca urmare a unui protest al basileului » ce nu-i acordase niciodată această demnitate fiului lui Radu I⁴⁹.

Nu ne stă nici în intenții, nici în posibilități intrarea aici într-o discuție amănunțită asupra acestei chestiuni, dorința noastră limitîndu-se numai la notarea cîtorva observații de detaliu ce ar putea explica mai bine, eventual, conținutul a ceea ce sîntem înclinați a numi « momentul despotat » al domniei lui Mircea.

În fapt, strîngînd laolaltă acele mărturii care indică explicit că Mircea a purtat o vreme titlul de despot, constatăm că ele se reduc la textele celor două înțelegeri încheiate cu Vladislav Iagello, la 20 ianuarie 1390 și la 6 iulie 1391, și la însemnele zugrăvite și sculptate în aceeași vreme la Cozia (o aserțiune cu două veacuri mai tîrzie, aceea a lui Leunclavius care știa într-un chip foarte vag că voievozii Valahiei au avut titlul de despoți după ce s-au eliberat de suzeranitatea maghiară⁵⁰, rămîne nu mai puțin neclară în ceea ce privește originile ei și de aceea nu am putea-o adăuga decît cu foarte mare prudență mărturiilor prea limpezi de mai sus).

În rest — și lucrul e tulburător — nici o dovadă contemporană sau puțin mai tîrzie, diplomatică, numismatică, artistică, nu ne vorbește despre importantul titlu purtat de Mircea și aceasta tocmai într-o vreme în care în țările vecine de la sud de Dunăre mărturiile — scrise în documente de cancelarie, pictate în frescele portretelor votive, sculptate pe fațade de biserici sau săpate în ceara sigiliilor — indică existența aici a unor suverani ce aveau titlul de despot.

Nu cunoaștem pînă azi un singur document intern care să indice un asemenea titlu al lui Mircea, deși știm bine cu cîtă grijă cancelaria sa lua notă de fiecare posesiune a voievodului și de titlul corespunzător (herțeg al Amlașului și Făgărașului, domn al Banatului Severinului etc.). Evident, nu se poate invoca pentru explicarea acestei lipse necunoașterea de către cancelarie a unui titlu prea răspîndit în epocă, pe care-l purtau atîtea căpetenii feudale din sud-estul Europei, și aceasta cu atît mai mult cu cît, chiar în vremea lui Mircea și chiar pentru mănăstiri de pe teritoriul nostru, un suveran sîrb elibera un hrisov pe care îl semna ca « despot »⁵¹, bineînțeles și spre știința autorităților și a beneficiarilor de la nord de fluviu.

Deși numărul monedelor din vremea lui Mircea cel Bătrîn este destul de ridicat, nici o legendă monetară nu face mențiunea titlului de despot și nici o piesă nu reprezintă

Țării Românești despot, trimițîndu-i însemnele cuvenite », fiind astfel consecvent cu o mai veche opinie a sa (*Istoricul bizantin Duca*, în A.A.R., M.S.I., seria a III-a, tom 29, 1946–1947, p. 659): « Numai stăpînirea Dobrogei, care nici nu era despotat bizantin ca bunăoară Peloponesul, nu e îndestulătoare spre a justifica și explica titlul de despot, ci presupune negreșit un gest al împăratului bizantin ».

⁴⁷ I. MINEA, *Urmașii lui Vladislav I și politica orientală a Ungariei* (extras), București, 1916, p. 23: « Calinichia... era probabil fiica lui Dobrotici, ceea ce explică pretențiile traduse în fapte ale lui Mircea asupra țărilor lui Dobrotici ».

⁴⁸ P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 47. Pe Calinichia o crede a fi fost a doua soție, de origine românească, a lui Radu I, călugarită sub numele păstrat în documente.

⁴⁹ P. Ș. NĂSTUREL, *Une victoire du voévode Mircea l'ancien sur les Turcs devant Silistra* (c. 1407–1408), în *Studia et acta orientalia*, I, 1957–1958, p. 247.

⁵⁰ IOANNES LEUNCLAVIUS, *Pandectes Historiae Turcicae liber singularis ad illustrandos annales*, Veneția, 1729 (în corpul ediției lui Chalcocondil), p. 326, cap. 71: « Vaivodae Valachi, postquam ab Ungariae regum obedientia se subtraxissent, more Graecorum Despotae... pro vaivodis audire maluerunt »; cf. AL. ELIAN, *Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, 1964, p. 108. Vezi mai jos, nota 59.

⁵¹ D.R.H., B. *Țara Românească*, I, 1966, p. 68–69, nr. 31; este vorba de cunoscutul hrisov al lui Ștefan Lazarevici din 1406 pentru Tismana și Vodița.

în vreun chip simbolul său heraldic, așa cum o făceau în aceeași vreme monedele sirbești⁵² și vidinene⁵³ sau cum, după unii autori, par a o fi făcut cu câțiva ani înainte monedele lui Ivanco⁵⁴ în însăși Dobrogea a cărei ocupare îi dădea voievodului de la Argeș prilejul de afirmare heraldică pe care-l cercetăm.

Aceeași situație o constatăm în cazul sigiliilor muntene ale căror legendă și iconografie — nici măcar la cele însoțitoare ale înțelegerilor din 1390 și 1391 cu Polonia⁵⁵ — nu fac vreo mențiune despre calitatea de despot a lui Mircea, în timp ce de pe sigiliile balcanice contemporane ale unor despoți nu lipsesc acvile bicefale⁵⁶.

În sfârșit, dacă în cazul Moldovei, printr-o confuzie din veacurile XVII—XVIII, s-a putut menține în unele cercuri cărturărești de la sfârșitul evului mediu amintirea unui fantezist titlu despotal atribuit de Paleologi lui Alexandru cel Bun⁵⁷, nu constatăm în Țara Românească, la principalii cronicari, vreun ecou despre o «despotie» a lui Mircea cel Bătrîn, deși în unele cronică întîlnim date în legătură cu așa-numitul «titluș» al celor mai vechi voievozi munteni⁵⁸.

Asupra ultimei categorii de izvoare contemporane, documentele externe în limba latină⁵⁹ — cu excepția celor două din 1390 și 1391 care, fiind deosebit de explicite în ceea ce privește titlul de despot, nu ne mai interesează momentan —, se pot face câteva observații. În anul ce a precedat înțelegerea cu Polonia în care Mircea apărea ca «*terrarum Dobrodicti despotus*», la sfârșitul lui 1389 mai precis, se încheia tot cu Polonia o primă înțelegere — pe care tratatul din 20 ianuarie 1390 o ratifica de fapt — în textul căreia voievodul apărea numai ca «*voievod transalpin*», poate nu numai din rațiuni diplomatice și de protocol, ci și pentru că definitivarea cuceririi Dobrogei era încă în curs⁶⁰; acest

⁵² R. MARIČ, *Студје из српске нумизматике*, Belgrad, 1956, p. 110—116, pl. XXIV—XXVII.

⁵³ N. A. MUŠMOV, *op. cit.* (vezi nota 8).

⁵⁴ Vezi nota 36.

⁵⁵ C. MOISIL, *Sigiliile lui Mircea cel Bătrîn* (extras), București, 1945, p. 17 și 19.

⁵⁶ F. DÖLGER, *Aus den Schatzkammern des heiligen Berges*, München, 1948, p. 334 și pl. 123/2, unde se reproduce un sigiliu al lui Ștefan Lazarevici pe un act de la mănăstirea Lavra.

⁵⁷ AL. ELIAN, *op. cit.*, p. 108—109.

⁵⁸ Este cazul *Istoriei Țării Românești, 1290—1690. Letopisețul Cantacuzinesc*, București, 1960 (ed. C. GRECESCU—D. SIMONESCU), p. 2 și 204; nici Miron Costin în a sa *Cronica Țării Moldovei și a Munteniei* (în I. BOGDAN, *Cronice inedite atîngătoare de istoria românilor*, București, 1895), amintind stăpînirea Ungro-Vlahiei, Amlășului și Făgărașului, nu face vreo mențiune despre o «despotie» a lui Mircea.

⁵⁹ În ceea ce privește izvoarele în limbă latină ceva mai tirzii, nu putem omite pe Leunclavius. Rămîne ciudată — în ceea ce privește sorgintea-i — singulara și destul de vaga afirmație a analistului german în legătură cu «împrumutarea» titlului de despoti de către voievozii valahi. Știut este faptul că în unele cazuri izvoarele informațiilor învățatului din Heidelberg sînt total necunoscute (I. MINEA, *Principatele române și politica orientală a împăratului Sigismund*, București, 1919, p. 95), iar atunci cînd avem știință de ele se numesc Chalcocondil, Schiltberger, Bonfinius sau Cromer, care cu toții cunosc numele voievodului muntean Mircea în felurite variante (Μύρζας, Merkes, Marcus, Merches, Mircius), dar nici unul — atît cit ne-a stat în putință să constatăm — calitatea sa de despot. Două posibilități pot rămîne deschise pentru explicarea știrii lui Leunclavius. Fie că, în cursul celor aproape două veacuri ce despart începutul domniei lui Mircea de activitatea analistului, s-au păstrat unele ecouri în afara Țării Românești despre titlul efemer purtat de voie-

vod, de unde și caracterul vag al informației lui Leunclavius despre acest lucru, în contrast cu amplele sale cunoștințe despre alte zone balcano-dunărene, fie, pur și simplu, eruditul, compilind datele din izvoare, a făcut o confuzie în cele din urmă explicabilă: cu cîteva capitole înainte de pasajul în care se referă la «voievozii Valahiei», Leunclavius vorbește pe larg despre despoții din Serbia, dînd și genealogii ale acestora, avînd deci cunoștințe mult mai numeroase despre realitățile sud-dunărene decît despre cele de la nord de fluviu. Nu excludem deloc posibilitatea, firească în cazul compilațiilor medievale și renascentiste, ca autorul să fi extins unele date de la domeniul unde cunoștințele-i erau mai numeroase la cel mai insuficient cunoscut, asimilînd statutul vechilor cîrmuitori munteni celui al virfurilor feudale din lumea balcanică care atrăsese atenția învățatului. Că în secolele XVI—XVII au fost posibile confuzii între Mircea și suveranii sud-dunăreni o arată ediția pariziană din 1650 a operei lui Chalcocondil — ce conține și *Pandectele* lui Leunclavius — unde adnotările marginale ale editorului fac mențiune despre «*Myrxias sive Marcus Serviae Despotes, Dacorum Dux*» și unde traducerea latină a textului grecesc, ce nu amintește decît pe Mircea «*τὸν Δακίαις ἡγεμόνα*», conține un adaos al traducătorului din secolul al XVII—lea unde se identifică Serbia cu Dacia! (*Laonici Chalcocondylae Atheniensis historiarum libri decem*, Paris, 1650, p. 91; adaosul apare și în 1843 în ediția de la Bonn, nota 171).

⁶⁰ HURMUZAKI-DENSUȘIANU, I₂, p. 315—316. Evident, nu trebuie trecut cu vederea faptul că textul acestei înțelegeri încheiate la Radom prin intermediul unor soli munteni și moldoveni avea un caracter mai puțin solemn — «de lucru», am spune azi —, fiind mai curînd un protocol al concluziilor solilor; abia ratificarea din ianuarie 1390, cuprinzînd angajamentele unor suverani ale căror titluri sînt menționate, îi conferea întreaga valoare politică și diplomatică.

titlu, cel mai curent de altfel, va reveni și în tratatul din 1411 cu Polonia⁶¹ sau în privilegiul dat brașovenilor în 1413⁶². Este deci cert că pentru începuturile a ceea ce socotim a fi fost «momentul despotal» al domniei lui Mircea, anii 1389–1390 constituie un *terminus post quem*, la stabilirea sa contribuind, așa cum am încercat să arătăm, și faptele de artă de la Cozia. Bănuim însă că există și posibilitatea găsirii celui alt *terminus*, *ante quem*, și a explicării sale în funcție de împrejurările istorice generale. În acest scop ne vom adresa unui foarte cunoscut document, textul înțelegerii de la Brașov din martie 1395 între Mircea și Sigismund de Luxemburg, prin care cel dintâi se obliga, între altele, să asigure celui de-al doilea libera trecere prin Țara Românească împotriva turcilor. Dacă însă, așa cum s-a relevat mai de mult⁶³, în textul publicat în colecția Hurmuzaki⁶⁴ există o lacună acolo unde se indică regiunea spre care regele maghiar va avea cale liberă – imediat după cuvintele *ad partes* –, textul restituit în colecția Zimmermann-Werner dă ca probabilă lectura *ad partes Dobrodicii*⁶⁵. Mai mult chiar, există un pasaj al aceluiași tratat – pasaj care pentru chestiunea ce o urmărim aici are o valoare deosebită – unde se arată că muntenii vor trimite provizii oștii regale când aceasta va ajunge în – spune Mircea – «locurile stăpînirii noastre sau supuse nouă *dincolo* (s.n.) și aproape de Dunăre» («per loca dominio nostro et nostrae dicioni subiecta utpote *ultra* et prope Danubium per loca eidem nostro dominio et Danubio convicina»); or, în actul din colecția Hurmuzaki lipsește indicarea acestui «dincolo», pe care-l întîlnim în textul, cu mult mai corect publicat, din colecția sibiană. În acest fel indicarea regiunilor de «dincolo de Dunăre» – ce nu pot fi, evident, decît «părțile lui Dobrotici» – ca teritorii controlate de Mircea poate ajuta la deslușirea nu numai a evenimentelor strict contemporane, ci și a evoluției stăpînirii muntene dincolo de fluviu în anii 1388/1389–1395.

Este locul a ne reaminti aici că exact în anii în care se petrecea ocuparea munteană a Dobrogei, Ungaria era cufundată în lupte civile ce slăbiseră mult poziția lui Sigismund, iar în urma înțelegerii polono-muntene din 1390–1391 Iagellonul luase pentru un timp locul regelui apostolic pe eșichierul politic din aceste părți. Nu este lipsită de interes, în această ordine de idei, consemnarea faptului că acum, cînd Mircea ocupă Dobrogea, cînd își arborează titlul de despot în documente și însemnul despotal pe fațadele și în interiorul ctitoriei sale oltene, Ungaria era pentru cîțiva ani în imposibilitatea de a-și manifesta vechile tendințe de expansiune spre Dunărea de Jos (mai mult, reținem și împrejurarea semnificativă că în fiecare perioadă cînd Mircea stăpînește sigur Dobrogea, în 1389–1391, după 1403–1404, există între Țara Românească și Polonia cîte o apropiere îndreptată în primul rînd contra Ungariei).

Întorcîndu-ne la primul deceniu al domniei lui Mircea observăm că după etapa de afirmare clară a calității despotală (1390–1391) urmează o vreme de grele încercări culminînd cu invazia turcă din toamna anului 1394 și cu ridicarea unui pretendent împotriva voievodului legitim retras în părțile răsăritene ale Țării Românești, deci spre «părțile lui Dobrotici». În aceste condiții tratativele de la începutul primăverii anului 1395 cu Sigismund constituiau o evidentă schimbare a liniei politice muntene, pînă atunci în consens cu aceea a mai îndepărtatei Polonii: împotriva pericolului cel mai grav, acela otoman, se va recurge la vecinul cel mai apropiat și cel mai interesat în păstrarea liniei Dunării, în speță la regele Ungariei eliberat acum, pentru un timp, de grijile războiului civil.

Frapează în cele trei documente externe emise într-un răstimp nu prea îndelungat, între iarna anului 1390 și primăvara anului 1395, faptul că în primele două înțelegeri cu Polonia titlul de «despot al țării lui Dobrotici» apare la un interval de un an și ceva, în timp ce patru ani mai tîrziu, în tratatul cu Ungaria, deși controlînd, alături de estul Munteniei, probabil și unele cetăți ale Dobrogei de nord⁶⁶ – «părțile lui Dobrotici» din text –, Mircea nu mai menționează calitatea sa de stăpînitor al acestor regiuni transdanu-

⁶¹ *Ibidem*, p. 472–473.

⁶² HURMUZAKI-IOGA, XV₁, p. 8–10.

⁶³ P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 252.

⁶⁴ HURMUZAKI-DENSUȘIANU, I₂, p. 359–361.

⁶⁵ ZIMMERMANN-WERNER, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, III, Hermannstadt, 1902, p. 135–137; pentru completarea lacunei, p. 136, nota 2.

⁶⁶ P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 253.

biene spre și prin care are totuși, teoretic măcar, dreptul de a lăsa liberă trecere lui Sigismund. Între situația din 1390–1391 și aceea din 1395 există deci o clară deosebire în ceea ce privește poziția lui Mircea față de Ungaria și dacă tratatul de la Brașov a fost încheiat între două părți oarecum egale, avem totuși bănuiala că îndărătul acestui act se ascundea nu mai puțin și o încercare a lui Sigismund de a-și realiza un plan menit a cunoaște o istorie mai lungă: este vorba de intenția stabilirii unei hegemonii asupra Mării Negre, deci asupra gurilor Dunării și a Dobrogei în primul rând. Sînt prea cunoscute vechile planuri de expansiune spre răsărit ale coroanei ungare înainte de Sigismund, după cum știute sînt eforturile acestuia, la sfîrșitul secolului al XIV-lea și în primele decenii ale celui de-al XV-lea, pentru asigurarea comerțului Ungariei și al părților sud-germane cu Marea Neagră prin Chilia, aceeași Chilie în care va sprijini pe genovezi și pe care o va voi legată de ținuturile central-europene printr-un puternic drum dunărean menit a ocoli și lovi puterea venețiană⁶⁷. Or, este evident că pentru realizarea unui asemenea plan stăpînirea directă a Dobrogei lui Mircea era o chestiune vitală și dacă ea nu s-a realizat faptul s-a datorat atît presiunii turcești și politiciii muntene de după 1402, cît și slăbirii interesului pentru sud-estul european din partea regelui Ungariei chemat în 1410 în fruntea Sfîntului Imperiu.

Iată de ce bănuim că în condițiile dificile în care s-a aflat Mircea în anii 1394–1396 – de la uzurparea lui Vlad pînă în momentul în care redevine singur stăpînitor al țării – regele Ungariei a reușit să controleze nu numai linia Dunării al cărei rol în ajunul unei cruciade ca aceea de la Nicopole (septembrie 1396) nu mai e nevoie a fi subliniat, ci și «părțile lui Dobrotici» asupra cărora, probabil, în primul rînd sub presiunea lui Sigismund – conjugată cu aceea a forțelor otomane din sud –, Mircea își încetează în fapt stăpînirea. Ca o consecință a acestei situații din titlul ce a exprimat tot mereu în chip fidel realitatea stăpînirilor teritoriale ale voievodului muntean a dispărut definitiv «despotia», în timp ce dezastrul de la Nicopole a contribuit la înstăpînirea turcilor în Dobrogea și la spulberarea, pentru o vreme, a planurilor de dominație pontică ale lui Sigismund.

Că nu a fost vorba, așa cum s-a sugerat mai de mult, de o renunțare din partea lui Mircea la titlul de despot, ca urmare a unui ipotetic protest bizantin, ni se pare un lucru aproape cert. Slăbit de luptele civile, destul de depărtat de o arenă politică asupra căreia nu mai avea practic nici o posibilitate de control, basileul din Constantinopol nu a putut determina niciodată o asemenea renunțare, după cum nu a fost niciodată la originea unei conferiri, către domnul Țării Românești, a titlului care în această vreme era tot mai frecvent uzurpat de feudali mai mari sau mai mărunți din Peninsula balcanică⁶⁸. Altminteri ne-am putea întreba pe bună dreptate cum se explică faptul că, de pildă, niște cronicari bizantini atît de bine informați ca Ducas sau ca Sfrantzes, trăiți în preajma unor despoți, familiarizați cu procedeele de conferire a titlurilor de despoți – cunoscînd chiar cazuri de asemenea conferiri de demnități despotale către cîrmuitori sîrbi⁶⁹ –, cronicari care vorbesc pe larg despre epoca în care se plasează și domnia lui Mircea, nu suflă un cuvînt nici despre vreo conferire, nici despre vreo pierdere a unui asemenea titlu, acte politice care, dacă ar fi existat aievea, ar fi avut o rezonanță anumită și ar fi contribuit la gloria împăratului din Constantinopol.

Într-o vreme în care unii feudali balcanici aveau titlul de despot fără a-l fi primit vreodată din partea unui imperiu tot mai slăbit și cînd simpla cucerire militară a unui teritoriu cu statut de despotat determina pe cuceritori a-și lua titlul corespunzător, faptul că Mircea s-a numit pe sine «despot» în vremea imediat următoare ocupării Dobrogei

⁶⁷ Asupra acestei chestiuni vezi I. MINEA, *op. cit.*, p. 160 ; H. HEIMPEL, *Zur Handelspolitik Kaiser Sigismund*, în *Vierteljahrsschrift für Sozial- u. Wirtschaftsgeschichte*, XXIII, 1, 1930, p. 145–156 ; G. I. BRĂTIANU, *Recherches sur Vicina et Cetatea Albă*, București, 1935, p. 119–124 ; P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 304 ; AL. ELIAN, *op. cit.*, p. 129.

⁶⁸ R. GUILLAND, *op. cit.*, p. 76–78.

⁶⁹ Este vorba de cinstirea lui Lazăr, fiul lui Gheorghe Brancovici, cu titlul de despot în anul 1446, la căsătoria sa cu Elena, fiica despotului Toma Paleologu, episod relatat atît de Ducas (XXX, 3), cît și de Sfrantzes (XXVIII, 2).

lui Dobrotici și Ivanco consuna întru totul cu chipul în care era înțeleasă în epocă arogarea acestui titlu. Departe de a fi fost un *titulus fictus* în titulatura lui Mircea, el a corespuns într-o primă etapă — care este totodată vremea zidirii și împodobirii Coziei — atît unei realități ce decurgea dintr-o cucerire, cît și afirmării pe plan extern diplomatic a unei demnități importante în aceste părți ale Europei.

Fără a răspunde însă nici unor necesități în cuprinsul țării — de unde și absența sa în documentele interne —, nici unor relații de preseață feudală, titlul de despot a fost folosit doar un timp relativ scurt la începutul domniei lui Mircea, ca urmare a unei răsunătoare victorii și cuceriri. Spre deosebire de înaintașul său Ivanco — care deși se pare că bate monedă ca despot, nu se intitulează ca atare într-un important document extern⁷⁰ —, Mircea își va arbora însemnul heraldic la Cozia și se va intitula despot în actele sale externe, fără a bate însă monedă și fără a-și crea un sigiliu cu însemnul sau cu titlul despotal.

În condițiile precare ale anilor 1394–1396, mai întii, probabil, sub presiunea diplomatică din martie 1395 a lui Sigismund, completată mai apoi de aceea militară otomană în preajma și mai ales după cruciada de la Nicopole, Mircea va abandona un titlu devenit treptat în acei ani fără acoperire și pe care mai târziu, după 1404 — cînd, în condiții total schimbate, va reocupa ținutul dintre Dunăre și mare — nu și-l va mai afirma, mulțumindu-se cu menționarea cîrmuirii dobrogene doar în documentele interne⁷¹.

Fără a cunoaște exact conținutul noii stăpîniri a lui Mircea în Dobrogea, acela al relațiilor sale — în ceea ce privește această provincie — cu turcii⁷² sau cu Sigismund care revenea spre Dunăre în 1406⁷³, putem bănuî că nici măcar în acțiunile sale diplomatice, față de Polonia de pildă, acolo unde cu ani în urmă voievodul își subliniasc cu două prilejuri titlul despotal, o asemenea afirmare nu își mai găsea utilitatea — și, poate, oportunitatea — în împrejurările politice complexe și nu o dată confuze din Europa de sud-est și est-centrală la începutul veacului al XV-lea⁷⁴.

III

Legată nemijlocit de problema semnificației însemnului heraldic de la Cozia este și explicarea ivirii lui în legătură cu fiul și succesorul imediat al lui Mircea, căci așa cum arătăm la începutul acestor rînduri, în biserica bolniței, în portretul din secolul al XVI-lea al lui Mihail, apar pe costum, sub genunchi, acvile bicefale foarte stilizate.

Evident fiind faptul că portretele din veacul al XVI-lea de la biserica bolniței au copiat pe acelea din veacul al XIV-lea de la biserica mare, putem crede fără teamă de a greși că în epoca lui Mircea în naosul Coziei nu numai tatăl ci și fiul purtau acvile bicefale copiate apoi de zugravii bisericii bolniței sub aspectul pe care îl cunoaștem⁷⁵. Sigur și

⁷⁰ Ne referim la tratatul din mai 1387 încheiat la Pera între genovezi și trimișii lui Ivanco, unde acesta nu apare menționat cu titlul de despot, ci numai ca «dominus» și «magnificus dominus» (vezi textul latin în *Извѣстия на историческото дружество въ София*, III, 1911, p. 20–36).

⁷¹ D.R.H., B. *Țara Românească*, I, 1966, p. 64, nr. 28.

⁷² Nu trebuie uitat faptul că, în fond, în așa-numita «criză orientală» de după moartea lui Baiazid, Mircea a fost sprijinitor al unor sultani ca Musa și Mustafa. Atît D. ONCIUL (*Mircea cel Mare și Alexandru cel Bun*, curs litografiat, Seminarul de Istoria românilor de la Universitatea din București, anul 1925–1926, p. 45) cît și N. IORGA (*Istoria românilor*, București, III, 1937, p. 336; *Histoire des Roumains* . . ., III, p. 385, 399, 401) au socotit — poate nu fără dreptate — că, după 1402 și pînă spre sfîrșitul domniei, Mircea a avut provincia transdanubiană ca feud turcesc în care s-au adă-

postit elemente dizidente din imperiul otoman (Musa însuși, mai apoi șeicul Bedr ed Din).

⁷³ P. P. PANAITESCU, *op. cit.*, p. 306.

⁷⁴ Apropierea petrecută între vechile rivale, Ungaria și Polonia, consfințită în 1412 prin tratatul de la Lublau, ca și unele apropieri dintre Ungaria și Polonia pe de o parte și imperiul otoman pe de alta în anii 1414–1415 (*Istoria României*, II, p. 383), nu au făcut decît să stăvilească velleitățile muntene de politică independentă și chiar de controlare a regiunilor balcano-dunărene.

⁷⁵ Dacă aceste acvile bicefale se aflau și pe mantie și sub genunchi în costumele purtate de Mircea și Mihail în portretele din veacul al XIV-lea din naosul Coziei, este o chestiune la care nu putem răspunde, evident, decît prin simple ipoteze, ținînd seama de elementele ce se mai văd astăzi în frescele din biserica mare și de la biserica bolniței:

vizibil pînă azi este că în veacul al XVIII-lea, la repictarea din epoca brîncovenească, în timp ce acvilele continuau să împodobească «chausses»-ele lui Mircea în portretul din biserica mare, Mihail apare fără ele. Lucrul este, credem, ușor explicabil, prin aceea că trei veacuri mai târziu numai amintirea — mereu păstrată și amplificată — a unui Mircea stăpînitor al ținuturilor transdanubiene se mai menținea în mediul monastic cozian, sensul apariției însemnelor despotala la Mihail fiind neînțeles sau uitat. Și totuși unicul fiu legitim cunoscut al lui Mircea, în scurta-i trecere în scaunul Țării Românești, a fost ca și tatăl său cîrmuitor «pînă la Marea cea Mare»⁷⁶, ca și tatăl său a luptat cu turcii pentru Dobrogea⁷⁷. Este foarte probabil că apariția acvilelor bicefale în portretul lui Mihail nu semnifică altceva decît că — potrivit normelor bizantine, dar în deplin consens cu practicile din aceste părți de lume și din această vreme — fiul moștenește o demnitate a tatălui.

Oarecum în aceeași situație cu Ivanco, moștenitor efemer, probabil, al titlului tatălui său, numai prin voia acestuia, Mihail era zugrăvit în anii 1388—1391 la Cozia cu aceleași însemne pe care le purta, în același tablou ctitoricesc, tatăl său, căruia îi fusese mult timp asociat⁷⁸ și puțină vreme urmaș. Înțelegem, ca sens, în veacul al XVI-lea de zugravii portretelor de la biserica bolniței, aceste însemne nu mai reprezentau nimic pentru ceilalți zugravi, de la începutul veacului al XVIII-lea, ce repictau portretul lui Mihail în biserica mare într-o epocă tîrzie în care, evident, amintirea unui Mihail voievod se estompase prea tare fiind covîrșită de aceea a tatălui său și în care niște acvile bicefale pe costumul efemerului domn nu mai aveau vreun sens bine definit.

Încercarea de a lega reprezentările păsărilor heraldice din portretul lui Mihail de la biserica bolniței de un prototip dispărut din portretul aceluiași personaj din naosul bisericii mari de la Cozia și, mai departe, raportarea lor la faptul semnificativ că Mihail a fost asociat la domnie al lui Mircea și mai apoi domn cu aceeași stăpînire efectivă și, mai mult decît probabil, cu aceleași însemne heraldice ca și tatăl său, ni se par singurele posibilități pe care le are istoricul de azi pentru explicarea coerentă a unor mărturii aparent disparate în legătură cu ecoul pe care l-a avut în posteritatea imediată ceea ce am denumit «momentul despotal» al domniei lui Mircea cel Bătrîn.

IV

Ne rămîne a aborda încă, pe scurt, o ultimă chestiune, aceea a celei din urmă apariții în această epocă⁷⁹ a acvilei bicefale în Țara Românească, la începutul secolului al XV-lea, în vremea prea puțin cunoscutei domnii a lui Radu al II-lea Praznaglava, cel dintîi dintre fiii nelegitimi ai lui Mircea aflați în acest veac în scaunul muntean.

este posibil, cum am văzut, ca ambii voievozi să fi fost înfățișați la fel — cu acvile bicefale pe mantie și pe «chausses»-e — în secolul al XIV-lea, imaginile lor fiind copiate aidoma în secolul al XVI-lea; apariția acvilelor pe mantia lui Mircea în biserica bolniței se poate datora tot atît de bine și unei influențe a modului în care au fost zugrăvite asemenea păsări heraldice pe mantia lui Neagoe din portretul, cu cîteva decenii mai timpuriu, de la Argeș, după cum acvilele de sub genunchi în portretul lui Mihail de la biserica bolniței pot fi doar o imitație după portretul lui Mircea din biserica mare. Oricum, este sigur faptul că atît Mircea cît și Mihail au fost reprezentați în veacul al XVI-lea cu acvile bicefale pe costum la biserica bolniței nu ca urmare a unei fantezii decorative a zugravilor, ci prin copierea unor prototipuri ce nu se puteau găsi în acea vreme decît, în primul rînd, la biserica mare.

⁷⁶ D.R.H., B. Țara Românească, I, 1966, p. 91, nr. 45.

⁷⁷ A. A. VASILESCU, *Urmașii lui Mircea cel Bătrîn pînă la Vlad Tepeș, 1418—1456 (I)* (extras), București, 1925, p. 14; Dobrogea va fi cucerită de turci abia în urma expediției din primăvara anului 1420.

⁷⁸ Mihail este întîlnit în documente ca asociat al tatălui său la 11 mai 1409 (D.R.H., B. Țara Românească, I, 1966, p. 76, nr. 35); E. VIRTOSU, *Titulatura domnilor și asocierea la domnie în Țara Românească și Moldova (pînă în secolul al XVI-lea)*, București, 1960, p. 290, ocupîndu-se în mod special de această asociere crede că ea a început efectiv, în fața amenințării otomane, în 1393—1394, o asociere formală existînd încă din 1388 cînd Mihail e «mare voievod».

⁷⁹ Vorbim, evident, de apariția acestui însemn heraldic în epoca ce cuprinde sfîrșitul veacului al XIV-lea și începutul celui următor, întrucît — cum bine se știe — în vremea lui Neagoe Basarab și mai târziu, în secolul al XVII-lea, acvilele bicefale vor fi destul de frecvent întîlnite în Țara Românească, cu o semnificație mai mult sau mai puțin schimbată.

Evident, nu poate să nu atragă luarea aminte aici faptul că în epoca succesorului imediat al lui Mihail – succesor care aidoma tatălui și fratelui său vitreg s-a intitulat, cel puțin cu un prilej, într-un document din 1 iunie 1421 păstrat din păcate numai într-o copie slavă, domn « pînă la Marea cea Mare »⁸⁰, fiind astfel, din cîte știm, ultimul voievod muntean purtător al unui titlu care să indice o stăpînire a Dobrogei, – se mai poate constata apariția, de data aceasta într-un modest sigiliu, a însemnului care cu cîteva decenii înainte împodobise exteriorul Coziei și costumele zugrăvite în frescă ale celor doi înaintași ai lui Radu al II-lea.

Pe actul care conține făgăduiala de pace dată de acest voievod brașovenilor în mai 1421⁸¹ și care este sigilat cu o mare pecete ce a stîrnit și continuă să stîrnească discuții și întrebări între specialiști⁸², s-au păstrat de asemenea patru alte peceți inelare boierești din ceară neagră, fără legendă. Între acestea una este mai mare și pe ea se poate clar desluși un vultur bicefal cu aripile întinse⁸³ (fig. 5).

Lipsa unor alte date face dificilă, dacă nu chiar imposibilă, atribuirea exactă a fiecăreia dintre aceste peceți – inclusiv a celei din urmă – cîte unuia dintre marii feudali ce întăreau cu credința lor făgăduiala dată de proaspătul voievod orașului de dincolo de munți. Ipoteza, mai de mult emisă⁸⁴, în legătură cu apartenența peceții cu acvilă bicefală lui Radu, primul dintre boierii menționați în act – poate un fost dregător din timpul lui Mircea – nu se bazează de fapt pe nimic, în timp ce o eventuală legare a ei de Praznaglava însuși – tentantă, cu atît mai mult cu cît marea pecete a noului domn, ce-și afirma în exact aceeași vreme titlul de stăpînitor al Dobrogei, lipsește și nici nu știm dacă ea va fi existat vreodată pe acest document – se lovește de reguli precise ale sfragisticii. În acest fel rămîne a fi luată în discuție, cu cele mai multe șanse de probabilitate, ultima dintre opiniile exprimate în legătură cu pecețile actului din mai 1421 și anume aceea a prof. A. SACERDOȚEANU care se întreba recent⁸⁵ dacă nu cumva – ținînd seama de principiul precăderii și de ordinea citării martorilor documentului – sigiliul ce ne preocupă nu va fi aparținut lui « jupan Stan » care n-ar fi altul decît acel unic frate cunoscut al lui Mircea cel Bătrîn, amintit de cîteva ori în primii ani ai veacului al XV-lea⁸⁶. Sugere-

⁸⁰ D.R.H., B. *Țara Românească*, I, 1966, p. 97, nr. 48 ; este adevărat că avem aici de-a face cu o copie, în timp ce în restul documentelor, originale, păstrate de la Radu al II-lea, nu întîlnim nicăieri acest titlu.

⁸¹ Asupra citirii datei documentului există două interpretări : cea dintîi socotește că actul a fost emis la 7 mai (este prima opinie a lui I. BOGDAN, *Documente și regeste privitoare la relațiile Țării Rumânești cu Brașovul și Ungaria în secolul XV și XVI*, București, 1902, p. XLIX și 8, însușită recent și de A. SACERDOȚEANU, *Despre un sigiliu al lui Mircea cel Bătrîn. O rectificare sigilografică*, în *Revista muzeelor*, 5, 1968, p. 444, nota 10), în timp ce a doua îl consideră dat cu zece zile mai tîrziu, la 17 mai (este ultima părere a lui I. BOGDAN, *Documente privitoare la relațiile Țării Rumânești cu Brașovul și cu Țara Ungurească în secolele XV și XVI*, București, 1905, p. LXXV și 10).

⁸² Pecetea cea mare a actului dat de Radu al II-lea are o legendă în limbă latină cuprinzînd numele și o parte din titulatura lui Mircea cel Bătrîn, ceea ce a făcut pe unii învățați să capete certitudinea că la această dată Radu nu avea un sigiliu mare propriu (E. VIRTOSU, *Din sigilografia...*, p. 386–387 și 409). De curînd însă s-a emis o altă ipoteză conform căreia sigiliul inițial al lui Praznaglava ar fi fost smuls sau pierdut în împrejurări necunoscute, fiind înlocuit, în arhivele Brașovului, cu un sigiliu al lui Mircea provenind, la rîndu-i, de la un act pierdut (A. SACERDOȚEANU, *op. cit.*).

⁸³ Nu împărtășim, se înțelege, convingerea prof. A. SACERDOȚEANU că reprezentarea de pe pecetea cu pricina ar fi de fapt un « vultur normal cu capul la stînga în timp ce din

dreapta un cap de pasăre cu ciocul lung îi crestează gîtul » (*op. cit.*, p. 445) ; este evident, pentru cel ce privește atent imaginea peceții, că motivul în cauză rămîne totuși o acvilă bicefală, doar o nume inabilitate a celui ce a confecționat matritza – inabilitate vizibilă la dimensionarea celor două capete ale păsării heraldice – putînd sugera, eventual, o altă interpretare.

⁸⁴ I. BOGDAN, *op. cit.*, p. LXXV.

⁸⁵ A. SACERDOȚEANU, *loc. cit.*

⁸⁶ În documentele din vremea lui Radu al II-lea – între care și în cel din mai 1421 – « jupan Stan » nu lipsește din rîndul marilor boieri menționați. Pentru o mai precisă identificare a acestuia ne vine însă în ajutor, din fericire, hrisovul de întărire dat Coziei la 1 iunie 1421 unde se precizează că acest Stan nu este altul decît « unchiul voievodului » (D.R.H., B. *Țara Românească*, I, 1966, p. 98, nr. 48). Că el este același « jupan Stan » amintit ca atare în actul dat Brașovului o dovedește simpla confruntare a numelor boierilor semnați în cele două documente atît de apropiate în timp, de unde reiese că șapte dintre marii feudali (între care și acest Stan, unchiul lui Radu al II-lea) sînt prezenți deopotrivă în cele două ocazii. Singura întrebare care ar mai putea stărui este aceea legată de chipul înruderii dintre Praznaglava și Stan. Menționăm în această ordine de idei că P. P. PANAITESCU credea că acesta din urmă era « pe semne fratele mamei lui (Radu – n.n.) » (*op. cit.*, p. 57) și aceasta deoarece pentru regretatul învățat fratele lui Mircea cel Bătrîn – cel amintit într-un document al acestuia drept donator la mănăstirea Snagov (D.R.H., B. *Țara Românească*, I, 1966, p. 73–74,

tia este plină de interes și, deși nu subscriem câtuși de puțin la restul interpretării pe care cunoscutul specialist bucureștean o propune în continuare pentru semnificația iconografică a sigiliului⁸⁷, ni se pare că — într-o vreme în care Dobrogea se afla încă sub controlul muntean, la începutul celui de-al treilea deceniu al secolului al XV-lea⁸⁸ — nimic nu va fi împiedicat pe un membru important al familiei domnitoare și care nu era altul decât fratele lui Mircea și unchiul — semnalat ca atare în documente — al celor doi fii și succesori ai marelui voievod să-și arboreze, de data aceasta pe o pecete personală și cu un sens precis care ne scapă, un însemn pe care știm sigur că cel puțin fratele și un nepot al său îl purtau în abia zugrăvitele portrete votive din naosul bisericii mari de la Cozia.

Oricum, acest ultim și modest exemplar pe care nu am voit a-l omite din discuția noastră, în ciuda impreciziunilor de care e înconjurat, nu face decât să se alăture, socotim, unor reprezentări similare care într-a doua parte a veacului al XIV-lea și la începutul celui următor, în sculptură, în pictură și, poate, în ceramică, constituiau tot atâtea reflexe heraldice ale unor realități de la Dunărea de Jos ce pot interesa în acest fel, deopotrivă, pe istoric, pe arheolog și pe istoricul de artă.

nr. 34) — se numea Staico (*op. cit.*, p. 53). Marile dificultăți de lectură ale numelui respectiv în documentul amintit (vezi despre aceasta la P. P. PANAITESCU, *loc. cit.*) neîngăduind o încheiere sigură, ni se pare totuși mai probabil că acest frate al lui Mircea se va fi numit Stan, fiind una și aceeași persoană cu unchiul — evident, patern — al lui Radu al II-lea și unul și același personaj cu cel care în 1421, în sfatul nepotului său, își avea drept însemn heraldic al sigiliului o acvilă bicefală.

⁸⁷ În studiul citat prof. A. Sacerdoțeanu, crezând că se află în fața imaginii unui vultur obișnuit atacat de o altă pasăre, încearcă să o interpreteze ca simbolizând, în spiritul *Fiziologului*, o înlăturare brutală de la succesiunea domnească, a unchiului de către nepot (menționăm totuși că cel dintii

apare la începutul verii anului 1421 în sfatul celui de-al doilea, așa cum reiese din foarte puținele documente pe care le cunoaștem din timpul lui Praznaglava ; D.R.H., B. *Țara Românească*, I, 1966, p. 98, nr. 48 și p. 100, nr. 49). Interpretarea tradițională — căreia ne raliem pe deplin — și care vede în imaginea de pe sigiliu o acvilă bicefală, exclude însă de la sine pe aceea de mai sus.

⁸⁸ S-ar putea admite că în 1421 Radu al II-lea, cunoscut de istoriografia noastră ca un domn apropiat turcilor, să fi avut dreptul unui control, pentru și în numele sultanului otoman, asupra provinciei de dincolo de Dunăre — ocupată de turci încă cu un an înainte —, de unde și afirmarea titlului de cîrmuitor pînă la Marea Neagră de către acest fiu al lui Mircea cel Bătrîn.

ANUMITE ASPECTE DIN PICTURA PRONAOSULUI BISERICII STĂNEȘTI—VÎLCEA ȘI SEMNIFICAȚIA LOR

de CARMEN DUMITRESCU

Mica biserică așezată pe o colină de la marginea satului Stănești—Lungești, înconjurată astăzi de un pitoresc cimitir de țară, a fost la începuturile ei biserică de mănăstire. Este unul din rarele monumente din Țara Românească care-și păstrează pictura originală din prima jumătate a secolului al XVI-lea și această împrejurare îi conferă de la bun început un interes deosebit în studiul procesului de formare a unui stil muntenesc ce se va împlini abia în secolul al XVII-lea.

Profesorul I. D. Ștefănescu s-a ocupat de pictura bisericii Stănești în lucrarea de sinteză *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*¹ și în articolul *Les portraits des donateurs de l'église de Stănești en Valachie*². Desigur și alți autori s-au oprit incidental sau în cadrul unor lucrări generale la anumite considerații în legătură cu pictura acestui monument³. Articolul de față își propune să lămurească unele probleme ce s-au conturat în momentul când am pornit la studiul amănunțit al picturii bisericii din Stănești. Dar mai întâi credem că se impun câteva precizări, necesare situării în timp a monumentului.

Pisania pictată în 1536, data zugrăvirii bisericii, sună astfel⁴: « Cu voia Tatălui și cu ajutorul Fiului și cu săvîrșirea Sf. Duh, Dumnezeu slăvit întru Treime, eu robul stăpînului meu Isus Hristos jupan Giura logofăt și jitelnița mea jupînița Vilaia, am văzut acest . . . sfînt loc și lăcaș al prea sfintei stăpînei noastre Născătoare de Dumnezeu . . . care încă de către ai noștri moși și părinți, jupan Mogoș banul și fiul său Mogoș spătarul . . . am început din temelie acest sfînt lăcaș al preasfintei stăpîne noastre Născătoare de Dumnezeu și pururea Fecioară Maria și cu ajutorul lui Dumnezeu l-am săvîrșit și l-am zugrăvit în zilele binecinstitorului și de Hristos iubitorului Io Petru Voevod, în anul 7045 (1536) luna octombrie, 28 zile ».

Cu mici lacune, inscripția e totuși destul de clară și pomenește de primii ctitori ai unui lăcaș la Stănești, anume Mogoș ban și Mogoș spătar, bunicul și tatăl Vilaei⁵. Această primă construcție putea să fi fost de lemn sau de zid și se ruina. Săpături arheologice la biserica din Stănești nu s-au făcut, așa încît deocamdată rămînem la aceste presupuneri în legătură cu monumentul inițial. Giura ridică din temelie un nou edificiu și probabil după un an, timpul minim necesar pentru uscarea zidăriei, în vara și toamna lui 1536, zugrăvește biserica.

¹ I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et Transylvanie* (album și text), Paris, 1930—1932, p. 87—107.

² Idem, *Les portraits des donateurs de l'église de Stănești en Valachie*, Paris, 1931.

³ Pentru bibliografia referitoare la biserica din Stănești, vezi N. STOICESCU, *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească*, Craiova, 1966 (extras din *Mitropolia*

Olteniei), p. 535—536; mai recent, câteva considerații în *Istoria artelor plastice în România*, București, 1968, vol. I, p. 253, 268.

⁴ În traducerea lui DAN PLESSIA, *Contribuții la istoricul mănăstirii Stănești*, în *Mitropolia Olteniei*, 17 (1965), nr. 5—6, p. 407—417.

⁵ După genealogia stabilită de D. PLESSIA în art. cit.



Fig. 1. — Giura logofăt, Vilaia și copiii lor. Tablou votiv în pronaosul bisericii Stănești-Vâlcea, peretele de nord.

Și acum, să ne îndreptăm atenția asupra acelor aspecte din pictura de la Stănești pe care le-am ales pentru cercetare și anume: hramul bisericii și semnificația unei scene zugrăvite în pronaos.

Așa cum se poate vedea și în tabloul votiv (fig. 1), în 1536 biserica avea două intrări în pronaos: una pe latura de sud și alta pe latura de vest. Spre sfârșitul secolului al XVI-lea, când s-a adăugat bisericii un pridvor închis și câte un portic pe laturile de sud și nord, intrarea de la sud a fost zidită și s-a păstrat numai o mică deschidere cu funcție de fereastră. Dar la origine tocmai intrarea de la miazăzi era intrarea principală. Nu întâmplător Giura și Vilaia și-au zugrăvit portretele pe peretele de nord al pronaosului, în locul pe care îl vedeai îndată ce pășeai în biserică pe această ușă, și tocmai pe peretele care primea lumina cea mai bună și abundentă când ușa era deschisă. Că aceasta a fost intrarea principală o dovedește și prezența deasupra ei a icoanei de hram, zugrăvită în trei din firidele oarbe de la exterior. Astăzi, aceste icoane se văd anevoie, fiind mascate de arcadele galeriei ce unește pridvorul adăugat cu absida laterală. Icoana din centru, exact deasupra ușii (fig. 2), reprezintă pe Maica Domnului bust, orantă, cu Isus pe piept, tot bust, binecuvîntînd cu amîndouă mîinile. Este de fapt o icoană de tip Platytera, sau Vlaherniotissa, simbol al Încarnării Verbului în trupul Fecioarei. Inscriptia icoanei e cît se poate de clară: **MP ΘΥ ΓΕΝΝΗΤΡΙΣ**, adică Maica Domnului a Încarnării. În firida din stînga e pictat arhanghelul Mihail în tunică cu loros, cu capul înclinat și mîinile în gest de adorație către Fecioara cu Isus, iar în firida din dreapta arhanghelul Gavriil în aceeași atitudine. Deci, biserica din Stănești era (și se va vedea de ce vorbesc la trecut) închinată hramului Maicii Domnului a Întrupării, în termeni mai puțin teologici și mai aproape de înțelesul comun, Maicii Născătoare de Dumnezeu. Să vedem



Fig. 2. — Maica Domnului a Întrupării. Icoană de hram deasupra ușii de sud (zidite) a bisericii din Stănești-Vâlcea (exterior). Foto autorul.

ce spune pisania. Iată: « sfânt lăcaș al preasfintei noastre Născătoare de Dumnezeu » și, ceva mai departe, din nou « lăcaș al preasfintei Născătoare de Dumnezeu și pururea Fecioară Maria ». Ne dăm seama îndată că e un hram puțin obișnuit. În majoritatea cazurilor bisericile închinare Fecioarei aleg ca hram o sărbătoare bine determinată în calendarul ortodox, cum ar fi: Adormirea, Nașterea, Intrarea în biserică, Buna Vestire. O sărbătoare a Întrupării însă nu există; ea ar putea fi eventual apropiată de Buna Vestire, dar nu e chiar același lucru. Cum totuși biserica trebuie să aibă o zi de hram, de prăznuire, ctitorii sau poate călugării slujitori ai bisericii, pentru a împlini această necesitate, au ales ca zi de prăznuire Adormirea Maicii Domnului. Așa se explică de ce în documentele păstrate de la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea⁶, când se vorbește de mănăstirea Stănești, se specifică hramul Uspeniei Născătoarei de Dumnezeu. Și astăzi, hramul bisericii a rămas Adormirea, fără să se fi remarcat nepotrivirea cu icoana de hram.

Pășind în biserică și examinând picturile din turlă, altar, naos și pronaos, înțelegem îndată că programul iconografic se conformează celui prestabilit pentru o mică biserică de mănăstire, dar folosește suprafețele disponibile în așa fel încît e evidentă o logică ordonatoare care știe să distribuie accentele sau să rezume. Această distribuie gîndită a fost realizată de meșterul zugrav, dar a luat ființă sub directivele « comanditarului » picturii care era Giura logofătul. Într-o vreme în care cultura era o cultură teologică și în care un logofăt era un om cultivat, e de la sine înțeles că subtilități de ordin dogmatic nu puteau fi străine gîndirii sale.

Dar să rămînem în pronaosul bisericii, boltit în semicilindru longitudinal, și să privim mai întîi registrul inferior de reprezentări, de deasupra draperiilor. El e rezervat în primul rînd, așa cum se cuvine într-o biserică de mănăstire, sfinților schimnici și călugări⁷: Petru Atonschi, Marco Traceshi, Macarie Velichi, Efrem Sirul, Teodosie Obscejiteli, Eutimie, Andonie și sf. Pahomie cu Îngerul. Pe peretele de est, în stînga ușii de trecere spre naos, e pictat arhanghelul Mihail cu sabia ridicată, iar în dreapta ușii arhanghelul Gavriil înscriind pe un rotul numele celor ce intră în biserică. În același registru, ctitorii sînt zugrăviți astfel: pe peretele de vest, în stînga ușii, Mogoș ban și Mogoș spătar; pe

⁶ D.I.R., B. Țara Românească, sec. XVI, vol. VI, doc. nr. 14 și 310; sec. XVII, vol. II, doc. nr. 340 și 341.

⁷ Am păstrat numele așa cum apar în inscripțiile slavone ce însoțesc re-reprezentările.

peretele de nord, Giura cu Vilaia ținând biserica, cu patru copii mici și o fiică mai mare a Vilaei. Pe peretele de sud, la o dată ulterioară (sfârșitul secolului al XVI-lea — începutul secolului al XVII-lea) s-au pictat portretele lui Stroe Buzescu și soției sale Sima.

După cum se știe, în general, în pronaos se zugrăvesc imagini legate de hramul bisericii. Așa cum am arătat, hramul este, în cazul nostru, închinat Maicii Domnului a Întrupării Verbului sau cu alte cuvinte Fecioarei Născătoare de Dumnezeu. Și într-o formulare și în cealaltă este evident că hramul nu privește numai pe Fecioară ci, în aceeași măsură, pe Isus Verbul întrupat. Pentru a pune în lumină această subtilă asociație de idei teologice, au fost alese două imnuri liturgice care glorifică atât pe Fecioară cât și pe Isus: Imnul de Crăciun și Imnul Acatist.

Imnul de Crăciun e un tropar care, așa cum îl arată și numele, se cântă în ziua de 25 decembrie⁸. Acest imn bizantin a început să fie ilustrat poate și anterior, dar în mod sigur în secolul al XIII-lea, adică tocmai în epoca de formare a stilului paleolog, când și alte imnuri liturgice au căpătat o transpunere iconografică. Așa cum arată G. Millet⁹, ilustrarea a folosit la început schemele iconografice existente pentru Naștere și pentru Adorația magilor, combinându-le și adăugînd elementele pe care le specifică imnul: alegoriile pămîntului și deșertului și corul celor ce intonează imnul. Prezența și ordonarea acestor noi elemente a făcut ca noua compoziție să fie cunoscută și sub denumirea de Sobor Bogorodiți sau Sinaxa Născătoare de Dumnezeu, iar imnul să fie cântat în biserică și în ziua de 26 decembrie, când e sărbătorită Fecioara¹⁰.

Pe peretele de est al pronaosului bisericii din Stănești, afumat și cu pictura deteriorată, cu greu se mai poate distinge astăzi reprezentarea Imnului de Crăciun, totuși destul pentru a urmări schema decorativă. Deasupra ușii, într-o nișă semicirculară, ușor adîncită în grosimea peretelui, e zugrăvită Maica Domnului cu Isus în brațe, așezată pe un tron monumental. De o parte și de alta a nișei, peretele e împărțit prin dungi roșii în trei registre. Registrul superior, deasupra capului Fecioarei, mai păstrează vagi urme de pictură, care ne fac să bănuim o stea sau un segment de cer în mijloc și cîte doi îngeri prosternați spre centru. Registrul mijlociu, în stînga, conține alegoria pămîntului — o femeie drapată, așezată, întinzînd cu o mîină o grotă. În spatele ei, trei personaje masculine — păstori — în tunici scurte, primul cu mîinile ridicate în semn de adorație. În dreapta nișei, la același nivel, apare alegoria deșertului — un bărbat cu bustul gol¹¹, care se sprijină pe iesle, arătînd cu mîna spre Maica Domnului cu Isus. Din dreapta vin alți trei bărbați în tunici scurte, cu mantale și cu turbane pe cap; desigur sînt magii, căci primul întinde o casetă. În registrul inferior, la picioarele tronului Maicii Domnului, în stînga și în dreapta, cîte un grup compact de oameni cu mîinile ridicate. Grupul din stînga pare să aibă în frunte ierarhi bătrîni, după care urmează împărați și împărătese (sau cîntăreți, judecînd după pălăriile conice). În spațiul liber de deasupra capetelor, lîngă nișă, e zugrăvit textul imnului. Grupul din dreapta începe cu călugări și bătrîni, urmați de tineri laici și de femei cu capul acoperit de maforion. Textul imnului continuă deasupra capetelor lor.

Cea mai veche reprezentare a Imnului de Crăciun, cunoscută pînă astăzi, este aceea din biserica Sf. Climent—Ohrida (1295), urmată la scurt interval de aceea din bisericile Sf. Apostoli—Salonic (1315) și Žiĉa, probabil aceeași epocă. Apoi tema va fi reluată în diverse variante, în multe din bisericile sîrbești, în Bulgaria la Kremikovci (1493), în Rusia la mănăstirea Terapont (1502) și desigur la Athos și în pictura de icoane. Nu intenționăm să intrăm în detalii de filiație iconografică, întrucît nu acesta e scopul

⁸ Textul său e acesta: « Ce-ți vom oferi o ! Christoase, Ție, care pentru noi ai venit pe pămînt în chip de om ? Fiecare din făpturile tale îți aduce mulțumiri: îngerii îți aduc un imn ; cerurile — steaua ; magii — darurile ; păstori — admirația ; pămîntul — peștera ; deșertul — ieslea ; iar noi < oamenii > pe Fecioara Născătoare ».

⁹ G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile*, Paris, 1960, p. 163 — 168.

¹⁰ E. GEORGIEVSKI—DRUŽIMIN, *Les fresques du monastère de Thérapon . . .*, in *L'art byzantin chez les Slaves*, Paris, 1930, deuxième recueil, première partie, p. 121 — 134.

¹¹ În reprezentările Imnului de Crăciun în care inscripțiile explicative sînt în grecește sau în rusește, alegoriile sînt amîndouă feminine ; acolo unde inscripțiile sînt sîrbești sau slavone, alegoria deșertului e un bărbat, întrucît substantivul *deșert* e masculin.

lucrării de față. Pentru a fixa însă niște puncte de reper, e interesant de știut că dacă la Stănești vom face abstracție de benzile care separă registrele vom avea o schemă compozițională de tipul Sf. Climent—Ohrida¹². Menținând registrele, apropierea iconografică cea mai strînsă ne-o oferă Imnul de Crăciun, pictat în trapeza mănăstirii Hilandar—Athos la 1621, deci un secol mai tîrziu decît la Stănești (de către un pictor sîrb, George Mitrofanovici)¹³.

Am afirmat mai sus că Imnul Acatist ilustrează și el hramul Încarnării. Într-adevăr, cele 24 de strofe ale Acatistului se pot împărți în două grupe: strofele 1—12 alcătuiesc istoria Încarnării, iar strofele 13—24 proslăvesc misterul Încarnării. Și în prima parte cu caracter mai mult istoric, și în a doua parte cu caracter dogmatic și omiletic, strofele sînt consacrate, aproape în egală măsură, cînd Maicii Domnului, cînd lui Isus—Verbul întrupat.

La Stănești reprezentarea Imnului Acatist se desfășoară în trei registre, în care 24 de strofe sînt tot atîtea scene. Ele încep pe jumătatea de sud a bolții pronaosului, cu cele trei momente ale Bunei Vestiri, continuă pe bolta de nord cu strofa a IV-a, cu Vizitațiunea și Reproșurile lui Iosif; în timpanul peretelui de vest urmează Nașterea, apoi din nou pe perețele de sud Vestirea, Închinarea și Întoarcerea magilor. Scenele care încheie partea istorică, Fuga în Egipt și Întîmpinarea Domnului, se află pe perețele de vest împreună cu strofa a 13-a — prima din ciclul cu caracter dogmatic și omiletic. A doua parte a Imnului se desfășoară în continuare pe pereții de nord, de sud, de vest, pentru a se încheia pe acela de nord. După ultima strofă a Acatistului, în spațiul rămas liber pînă la colțul dinspre est, s-a zugrăvit o scenă destul de rar întîlnită: Căința lui David. Să reținem acest amănunt pentru o explicare ulterioară.

Pînă astăzi nu se cunosc reprezentări picturale (fresce, icoane și miniaturi) ale Acatistului mai vechi de începutul secolului al XIV-lea¹⁴. G. Millet era înclinat să distingă două tipuri de ilustrare a Imnului: unul de tradiție grecească-bizantină, altul de tip sîrbesc¹⁵. Dacă acest fapt se poate susține pentru frescele și manuscrisele din secolul al XIV-lea, în veacul al XVI-lea tipurile au suferit influențe și contaminări reciproce. Pe de altă parte, atît în secolul al XIV-lea cît și mai tîrziu, nu vom găsi două biserici care să folosească scheme iconografice identice. Fiecare iconograf își îngăduie modificări la o temă dată. În urma unor comparații cu monumentele pentru care am avut material ilustrativ, semnalăm, în scenele Acatistului de la Stănești, prezența unor elemente transmise din iconografia sîrbă a Imnului, dar în același timp o apropiere, mai ales pentru strofele dogmatice, de reprezentările contemporane și de mai tîrziu de la Athos: Trapeza Lavrei (1537), Dochiariu (1568), Trapeza Hilandar (1621)¹⁶. Această constatare confirmă o dată mai mult existența, în secolele XV-XVI, a unei arii comune de cultură și artă între Egeea și Carpați, în care centrele monastice (din acest spațiu) au fost punctele de popas și formare ale meșterilor zugravi, itineranți nu atît pentru găsirea unor comenzi, ci obligați de însăși tradiția medievală de însușire a unui meșteșug, prin contactul direct cu ceea ce se face în diferite locuri. Încheind această digresiune, motivată, credem, de necesitatea unei încadrări sumare în spațiu și epocă a picturii de la Stănești, vom sublinia ca o primă concluzie a lucrării de față concordanța între hramul bisericii pe care l-am precizat a fi Întruparea (și nu Adormirea) și prezența în pronaos a Imnurilor de Crăciun și Acatist ca ilustrare a acestui hram.

Pînă aici am rămas la aspectul teologic și iconologic al chestiunii. Dar fenomenele din orice domeniu, chiar și din acela legat de religie și cult, nu sînt niciodată simple

¹² Vezi A. XYNGOPOULOS, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Athènes, 1955, fig. 7 și p. 50.

¹³ G. MILLET, *Monuments de l'Athos*, I, album, Paris, 1927, pl. 107—3.

¹⁴ Manuscrisul miniat al Muzeului istoric din Moscova gr. nr. 429, care fusese socotit drept cea mai veche reprezentare a Imnului, datînd din secolul al XI-lea, a fost ulterior stu-

diat și datat în secolul al XV-lea. VICTOR LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 379, 422.

¹⁵ G. MILLET, *Recherches sur...*, p. 83—86; idem, *Sur l'illustration de l'Hymne Akatiste*, în *Известия на българския археологически институт*, Sofia, 10 (1936), p. 90.

¹⁶ G. MILLET, *Monuments de l'Athos*, pl. 146—147; 236; 99—103.

și dezbrăcate de adiacențe. Ridicarea unei biserici de către un laic nu este numai un act de pietate, ci și un fapt social, cu alte cuvinte act legat de viața în societate. Aceasta implică un întreg complex de raporturi, începînd cu cele de familie și terminînd cu cele politice, care se întretes și alcătuiesc fondul unor acțiuni, uneori firești și fâțișe, alteori transfigurate prin sublimarea în fenomen de suprastructură. Cînd am început studierea bisericii din Stănești, nu ne gîndeam în nici un fel la acest aspect al problemei, ci intenționam să facem o încadrare iconografică și stilistică a picturii. Dar cîteva amănunte, mai puțin obișnuite, ne-au reținut atenția și ne-au îndreptat către cercetarea momentului ctitoricesc. Care sînt aceste amănunte? Primul este scena, destul de rar întîlnită în pictura bizantină și postbizantină, a Căinței regelui David. Un al doilea fapt neobișnuit îl constituie portretele zugrăvite în naos pe peretele de vest, în stînga ușii. Meritul identificării acestor portrete, prin descifrarea inscripției, îi revine lui Ștefan Andreescu, și de asemenea explicația prezenței lor în biserică de la Stănești ca expresie a unui mesaj politic și uman¹⁷. Totuși, această explicație, oricît de bună și plauzibilă, nu ni se părea suficientă din punctul de vedere al ctitorilor, atîta vreme cît nu se putea dovedi o legătură de rudenie între Giura și Vilaia pe de o parte, și Tudor logofăt din Drăgoiești și soția sa Dumitra, cei reprezentați în naos. Se știe că în ianuarie–februarie 1536, Radu Paisie a tăiat, probabil în urma unui complot boieresc, pe Tudor mare logofăt din Drăgoiești și pe Toma ban. Dar dacă știam că Giura era cumnat cu Toma ban¹⁸, despre o legătură de rudenie între Giura și Tudor din Drăgoiești nu se știa nimic. Și atunci, era mai firesc să găsim în naosul Stăneștilor portretele lui Toma ban și al soției sale Mara.

În articolul său *Contribuții la istoricul mănăstirii Stănești*¹⁹, cercetătorul Dan Plessia lămurește multe din chestiunile referitoare la ctitori, studiul fiind un prețios punct de plecare în materie. Obligați la rîndul nostru să ne ocupăm de ctitori și să-i urmărim în documente, am ajuns în anumite privințe la alte concluzii. Astfel, credem că putem argumenta înrudirea, fără de care reprezentarea lui Tudor logofăt și a soției sale Dumitra în biserică de la Stănești nu și-ar fi avut rostul, căci oricît de dispus ar fi fost Giura să adopte cauza pierdută a unor boieri răzvrățiți și tăiați la data zugrăvirii (octombrie 1536), o ctitorie boierească rămîne o ctitorie de familie.

Știm că pe temeiul înrudirii cu familia Buzeștilor și stingîndu-se moștenitorii direcți, mănăstirea Stănești ajunge, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, în grija și moștenirea Buzeștilor²⁰. Tot în aceeași vreme, stingîndu-se urmașii direcți ai Drăgoeștilor, averile acestora revin tot Buzeștilor, ca «drepte moși»²¹. În hrisovul Buzeștilor de la 1656²², care enumeră posesiunile urmașilor acestei familii (Elena Băneasa și fiul ei, Matei postelnicul Buzescu), se consemnează și un proces pe care Buzeștii l-au avut, începînd din vremea lui Leon Vodă, cu familia Bîrzescu, tocmai pentru satele Drăgoeștilor. Buzeștii au stăpînit satele Drăgoeștilor pentru că, cităm din hrisov: «... le-au fost de moștenire de la moși și strămoși, de la jupanița Neaga fiica lui Durdac și de la fiul ei Manea Ghizdavăț și de la soru-sa jupanița Dumitra și Vlădaia»²³. Bîrzestii, însușindu-și cărțile de moștenire ale Buzeștilor, au urmărit, spune același hrisov: «... făcîndu-se rudă cu Manea Ghizdavăț, ca să intre și dinșii în moștenirea Drăgoeștilor»²⁴.

Deci nodul chestiunii e Manea Ghizdavăț. El este fratele Dumitrei, soția logofătului Tudor din Drăgoiești, și al Vlădaiei, soția vornicului Manea Perșanul. În afară de acest hrisov din 1656, un singur document anterior pomenește de Manea Ghizdavăț, și anume acela din 30 octombrie 1517²⁵, de la Neagoe Basarab, pentru întărire de danii

¹⁷ ȘTEFAN ANDREESCU, *Portrete laice necunoscute din veacul al XVI-lea*, în *Amfiteatru*, 2(1967), august, p. 331; *idem*, *Identificarea portretelor din naosul bisericii de la Stănești (Vilcea)*, în *Mitropolia Olteniei*, 20 (1968), nr. 1–2, p. 77–80.

¹⁸ DAN PLESSIA, *art. cit.*

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ D.I.R. B, *Țara Românească*, sec. XVII, vol. II, doc. nr. 340, 341.

²¹ ION RADU MIRCEA, *Un neam de ctitori olteni: boierii Drăgoești*, Craiova, 1944 (extras din *Arhivele Olteniei*).

²² Publicat și tradus de GR. TOCILESCU în *Tinerimea română*, 1 (1898), p. 110–127.

²³ *Ibidem*, p. 124.

²⁴ *Ibidem*, p. 125.

²⁵ D.I.R., B, *Țara Românească*, sec. XVI, vol. I, doc. nr. 129.

mănăstirii Govora. Iată paragraful: « Și iarăși să le fie (călugărilor Govorei) Delemnii toți cu hotarul, ce i-a dăruit Manea Ghizdavăț în zilele lui Radul Voevod ». Așa cum e pomenit aici, cu o danie făcută în zilele lui Radu cel Mare, Manea Ghizdavăț ar putea să fie deja mort în 1517.

Să ne întoarcem în pronaosul bisericii Stănești și să privim portretele lui Giura și Vilaiei cu copiii lor. Alături de Vilaia apare o tinără, fiica ei dintr-o căsătorie anterioară, căci inscripția specifică: « Maria dășta ago ». Deci această Maria nu era decât fiica vitregă a lui Giura. Ceilalți copii de vîrstă mică sînt: Preda, Harvat, Mogoș și încă o fetiță al cărei nume nu s-a păstrat.

În 1911, arh. Al. Trajanescu, publicînd nota despre schitul Stănești²⁶, nu vorbește decât de o singură fată cu numele Maria, aceea din dreapta Vilaiei, pentru care avem și inscripția. Totuși, în 1913, P.V. Năsturel²⁷ o numește și pe fata cea mică din tabloul votiv tot Maria, fără însă să specifice că numele acesta *l-a văzut scris* pe perete. Ne-am uitat cu atenție și la fotografia publicată de Năsturel, și la aceea foarte bună publicată de I.D. Ștefănescu în 1931²⁸. În nici una din ele nu se poate vedea o urmă de inscripție în dreptul fetei celei mici. Rezultă că din grabă sau din dorința de a argumenta o anumită genealogie, Năsturel comite o confuzie și dă același nume de Maria celei de a doua fiice a Vilaiei. De la această confuzie s-a susținut în continuare că mama fraților Buzești, adică soția lui Radu Buzea, ar fi cea de a doua Marie a Vilaiei. Ne propunem să arătăm cu altă ocazie că, pe baza unor documente din a doua parte a secolului al XVI-lea, se poate dovedi că a doua fiică a Vilaiei se numea și ea Vilaia și a fost soția lui Dobromir banul. Astfel stînd lucrurile, mama celor trei frați Buzești a fost Maria, fiica cea mare a Vilaiei. Dar dacă Buzeștii revendică o înrudire cu Manea Ghizdavăț, putem deduce că acesta a fost *primul soț al Vilaiei*, tatăl Mariei, și deci *bunicul celor trei frați Buzești*. Socotelile în ani și generații vin în sprijinul acestei presupuneri²⁹. Pe de altă parte, știm sigur că Manea Ghizdavăț era fratele Dumitrei, soția lui Tudor din Drăgoiești cel tăiat de Radu Paisie. Iată deci că Vilaia și fiica ei Maria erau cumnată și respectiv nepoată a Dumitrei și a soțului ei. Acum înțelegem de ce apar în naos portretele lui Tudor logofăt și al Dumitrei. Să nu uităm că primii ctitori la Stănești au fost Mogoș ban și Mogoș spătar. Vilaia e fiica spătarului și Stăneștii sînt zestrea ei; ca atare putea să-și impună dorința de a perpetua memoria unor rude ale ei. Nu credem însă că a fost nevoie de intervenția Vilaiei. Urmărind în documente cariera politică a lui Giura, începută prin 1521–1523 în vremea lui Radu de la Afumați (și Radu Bădică) ca mare postelnic și paharnic al doilea, continuată apoi în vremea lui Moisie Vodă, constatăm că momentul ei de vîrf se află în timpul domniilor lui Vlad al VI-lea Înecatul și Vlad Vintilă, cînd îndeplinește funcția de logofăt al doilea – ispravnic. Dar în 1534/35, în ultimul an al domniei lui Vlad Vintilă, situația se schimbă și Giura nu mai apare ca ispravnic domnesc. Nici sub Radu Paisie el nu-și recapătă rolul activ din domniile anterioare, pîrînd a fi, dacă nu în dizgrație, cel puțin un boier care nu se bucură de încrederea deplină a domnului. În februarie 1536 are loc tăierea lui Tudor din Drăgoiești și a lui Toma banul. E sigur că Giura nu se compromisese în acest complot, dar coincidența face că ambii hicieni îi erau rude. Apoi, în 1539, Giura își precizează poziția politică luînd parte la răscoala împotriva lui Radu Paisie, condusă de Șerban banul, alături de fiii lui Tudor din

²⁶ B.C.M.I., 4(1911), p. 13–23.

²⁷ P. V. NĂSTUREL, *Biserici, mănăstiri și schituri din Oltenia*, în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, 14 (1913), p. 17–137 (p. 38–40).

²⁸ I. D. ȘTEFĂNESCU, *Les portraits des donateurs...*, pl. XIII/2.

²⁹ Propunem următoarea schemă genealogică:

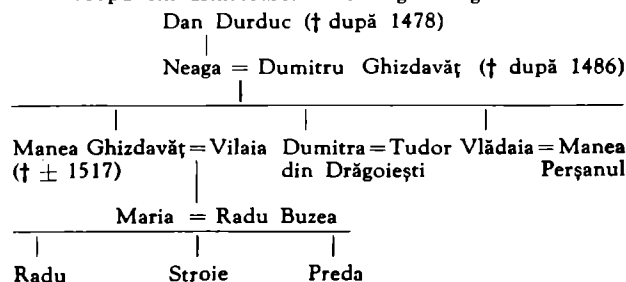




Fig. 3. — Căința lui David. Biserica din Stănești-Vilcea, pronaos, peretele de nord. Foto N. Ionescu.

Drăgoiești și de alți boieri nemulțumiți. Întors curînd cu ajutor turcesc, Radu Paisie înfrînge răscoala, iar Șerban, Drăgoieștii și Giura fug la sud de Dunăre. În iunie 1543 Radu Paisie dăruia lui Detco vel armaș « niște sălașe de țigani ale lui Giura logofătul,

pentru că a pierdut Giura toate averile sale, sate și ȋigani, de către domnia mea, cu rea hicleenie, pentru că a fugit cu Șerban banul peste Dunăre și a murit acolo în oropsire »³⁰.

Să ne întoarcem acum la scena Căinței lui David și să încercăm să-i găsim un înțeles. La Stănești (fig. 3) ea apare astfel: n primul plan, în stînga, un tron, în centru regele David cznd în genunchi cu fața spre profetul Nathan care apare în dreapta încadrat de o ușă. n planul al doilea, în spatele tronului, un arhanghel în costum militar și coif ridică sabia; în dreptul lui David, alt nger, cu tunică și mantie, ține mîna dreaptă pe aureola lui David, prnd a-l ocroti de sabia celuiilalt. Fundalul scenei, în stînga o construcție cu coloane, în rest zid și o ușă cu draperie. Din păcate, inscripțiile zugrăvite sînt ilizibile. Scena este o ilustrare a pasajului din *Biblie* – *mprați*, cartea a doua, cap. 12; 10 – n care Nathan muștră pe David pentru păcatul făptuit cu Bethsabeea, iar regele se căiește și este iertat. Pasajul începe cu următoarele cuvinte: « Și acum nu se va depărta sabia din casa ta în veac, pentru că m-ai defăimat pe mine (Dumnezeu). » Dacă n *Bibliile* și *Psaltirile* cu miniaturi scena își găsește locul firesc de ilustrare a pasajului biblic sau a psalmului 50, desprinsă din acest context ea capătă o anume generalizare simbolică, aceea a căinței pentru o faptă nelegiuită oarecare și a îndreptării celui ce a făptuit-o. Într-adevăr, în anumite miniaturi bizantine, în afară de David, Nathan, ngerul cu sabia, mai apare și alegoria căinței – Metanoia. Dar după F. Reinecker³¹, Metanoia nu înseamnă numai cinț, ci și schimbare sau conversiune la o nouă credință, la o nouă formă de viață. n scena de la Stănești, Metanoia este, credem, ngerul sau personajul înaripat care îl apără pe David de sabia celuiilalt nger.

n narthexul bisericii Sf. Sofia din Ohrida, aceeași scenă a Căinței lui David a fost pictată în secolul al XIV-lea alături de Conciliile ecumenice. Cercetătorul srb Svetozar Radojčić, într-un articol dedicat acestei reprezentri³², o consideră drept expresia umilinței suveranului față de autoritatea spirituală a bisericii. Mai mult, personajul înaripat care-l apără pe David este, după același autor, personificarea înțelepciunii divine (Sophia), care trebuie să stea alături de tron. Am adus acest exemplu pentru a arăta adaptarea de care e susceptibilă scena, în funcție de contextul în care apare, sensul ad-hoc pe care îl poate căpăta. Dar ce sens poate avea Căința lui David la Stănești? Ne-am gndit la început că ea ar fi aluzia la un păcat al ctitorului, care asemenea lui David cere iertare³³. Este o soluție simplă pe care nu o putem trece cu vederea, dar locul în care e zugrăvită scena, adică la sfrșitul Imnului Acatist, ne sugerează și o altă interpretare, poate complementară. Am văzut că Imnul slujește perfect ideea ntruprii, care e hramul bisericii; dar el nu este numai att. ntre cercetătorii, mulți la numr³⁴, care s-au ocupat de problema Imnului Acatist, mai recent, un istoric al muzicii bizantine, Egon Wellesz³⁵, a reluat în discuție punctele de vedere ale predecesorilor săi. Concluziile sale s-ar putea rezuma astfel: cele 24 de strofe ale imnului, precedate de un proemium, sînt opera poetului Romanos (sec. V–VI). Imnul se cnta în ajunul sărbătorii Bunei Vestiri (25 martie) n biserica Vlahernilor din Constantinopol, purtătoare a acestui hram. n anul 719, asediul Constantinopolului de către arabi a fost ridicat tocmai în preziua Bunei Vestiri, adică la 24 martie, ceea ce a dus la explicarea miraculoasă a ridicării asediului prin intervenția Fecioarei, căreia credincioșii i adresau atunci acest imn de laudă. Astfel Imnul Acatist a devenit *un simbol al victoriei asupra dușmanului*, și pentru a marca această

³⁰ Șt. NICOLAESCU, *Domnia lui Radu Vodă-Paisie și a fiului său Marcu voevod*, Craiova, 1938, p. 15; document aparținnd lui Șt. Nicolaescu.

³¹ *Das Evangelium des Matthus*, erklrt von . . . , apud va Eszlry, *On the development of early christian iconography*, in *Acta Historiae Artium*, Budapeșt, 8 (1962), nr. 3–4, p. 215–240 (nota 17).

³² Sv. RADOJČIĆ, *La fresque de la pnitence de David  Sainte Sophie d'Ohrid*, in *Starinar*, 9–10 (1958/59), p. 133–136.

³³ într-adevăr, Giura este al doilea soț al Vilaiei. Poate

că primul ei soț fusese ucis de Giura într-o împrejurare oarecare și atunci analogia cu episodul biblic în care David pune la cale omorrea lui Urie, soțul Bethsabeei, ar fi perfectă. Dar nu avem nici cea mai vagă indicație documentară despre comportarea lui Giura față de primul soț al Vilaiei, aș nct aceasta rmne o ipoteză fără acoperire.

³⁴ O bibliografie la O. TAFRALI, *Iconografia Imnului Acatist*, in *B.C.M.I.*, 7 (1914), p. 49–84, 127–140, 153–173.

³⁵ EGON WELLESZ, *The «Akathistos»*, a study in byzantine hymnography, in *The Dumbarton Oaks Papers*, 9–10 (1956), p. 143–174.

nouă semnificație, vechiul proemium a fost înlocuit cu un altul intitulat τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ – Comandantei nebiruite.

Folosindu-ne de lămuririle pe care E. Wellesz le dă în privința desfășurării slujbei acatistului³⁶, remarcăm că printre doxologii, ode din Canon, tropare, psalmi etc. care alternează cu cîte un grup de șase strofe din Acatist³⁷, la începutul slujbei se cîntă și Hexapsalmul, adică grupul de psalmi nr. 3, 37, 62, 87, 102 și 142. Am citit acești psalmi și am constatat că, în afară de 102, toți ceilalți sînt invocații pentru ajutor în momente de restriște, cînd dușmanii împresoară cu fapta și gîndul pe drept credincios. Desigur, amănuntul nu e întîmplător, ci cît se poate de logic. Ca preambul la un imn-rugăciune care s-a dovedit că asigură victoria asupra dușmanului, acești psalmi, care la rîndul lor solicită îndepărtarea primejdiei, constituie într-un fel o expunere de motive. Să ne amintim că la bisericile din Moldova cu pictură exterioară, din timpul primei domnii a lui Rareș, Acatistul e întotdeauna urmat de scena Asediului Constantinopolului. Așa cum a demonstrat cercetătorul Sorin Ulea³⁸, semnificația acestei asocieri era aceea a unei rugăciuni de victorie împotriva turcilor, a înfrîngerii dușmanilor Moldovei. Rareș era domnul țării, iar rugăciunea-Acatist din ctitoriile sale am putea spune că era rostită la nivelul intereselor statului, adică pentru o cauză majoră, obștească. Dar la Stănești, ctitorul nu era decît un boier, desigur nu din cei mărunți, dar oricum un particular care, atunci cînd își ridică și zugrăvea biserica, era preocupat de problemele lui, de altă natură decît acelea ale unei domnii. Am văzut că începînd din 1534, Giura nu mai era un personaj de prim plan și, mai mult decît atît, două din rudele sale au fost tăiate în 1536. Atmosfera în care trăia deci acest boier era una de teamă și în același timp de surdă revoltă la adresa lui Radu Paisie. Revolta mocnită izbucnește fătîș abia după trei ani, în 1539. Dar pînă atunci, Giura a simțit nevoia de a face ceva, și ca un om al evului în care trăia a simțit nevoia de a se ruga lui Dumnezeu, nu numai în gînd dar și în fapt – ctitorind o mănăstire. Din punctul lui de vedere, Radu Paisie comisese o nelegiuire. Chiar dacă Giura dorea moartea păcătosului, s-ar fi mulțumit și cu îndreptarea lui, adică revenirea domnului la sentimente mai bune față de el și de partida boierească din care făcea parte. Și atunci, zugrăvește în pronaosul ctitoriei sale o rugăciune aducătoare de izbîndă – Imnul Acatist – și o scenă care să precizeze ce fel de izbîndă dorește: o cîință, o revenire la bune intenții. Căci dacă regele David nu s-ar fi căit ar fi fost pedepsit cu moartea: « Și acum nu se va depărta sabia în veac din casa ta », îl amenință profetul. Este avertismentul pe care Giura, în termeni învăluți, și-l permite la adresa domniei, întărind avertismentul prin zugrăvirea în naos a lui Tudor din Drăgoiești, unul din martirii cauzei la care aderase și ctitorul.

La capătul acestor rînduri, credem că am putut ilustra o dată mai mult constatarea făcută de alți cercetători ai artei și gîndirii medievale, și anume că un fenomen de suprastructură nu se poate explica în totalitatea sa decît pornind de la înțelegerea condițiilor istorice și sociale care l-au generat. Pe de altă parte, nu putem desprinde fenomenul artistic de modul în care oamenii epocii respective gîndesc. Gîndirea medievală, la noi și pretutindeni, îmbracă forme teologice, căci religia este și ideologia evului mediu. Dar și în forme teologice oamenii știu să spună nuanțat tot ceea ce doresc să exprime. Cu același imn liturgic ei pot ilustra un hram de biserică și o rugăciune de izbîndă. E deajuns o reprezentare cu conținut simbolic pentru ca sensul să se amplifice. Și oricît de ciudat ar părea pentru o pictură cu caracter religios, dezlegarea acestor sensuri ne duce adeseori la perceperea unor intenții și aspirații generate de viața laică, socială, a momentului istoric în care se înscriu.

³⁶ Ibidem, p. 156–157.

³⁷ După strofa a 12-a din Acatist se cîntă și Psalmul 50, adică tocmai psalmul Căinței lui David. Un argument în plus pentru a lega scena de la Stănești de implicațiile imnului.

³⁸ SORIN ULEA, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenesti*, I, în S.C.I.A., 10(1963), nr. 1, p. 57–93 ; idem, în *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 367–370.

CONSIDERAȚII DESPRE PIETRELE FUNERARE DIN BOSNIA MEDIEVALĂ

de ELEONORA COSTESCU

Expoziția de pietre funerare din Bosnia medievală¹, deschisă în septembrie la București, a constituit unul din acele evenimente care, depășind cadrul unei anumite epoci, sînt apte de a repune în discuție bazele înseși ale actului de creație artistică, înțeleasă ca o necesitate lăuntrică primordială a ființei umane de a se exprima pe sine, cu ajutorul unor « simboluri » formale și conform unor legi inerente genului și specifice materialelor folosite. Chiar pentru cel familiarizat oarecum cu cuceririle de dată recentă ale unei estetici care, extinzîndu-și continuu limitele, a reușit să încorporeze în ultimele decenii culturi și civilizații ignorate pînă mai ieri, lăsate în seama etnografiei sau alungate la periferia artei, impresia produsă de expoziția organizată la București de Muzeul din Sarajevo a fost dintre cele mai puternice.

Cele 12 monumente expuse în original, precum și numeroasele și splendidele reproduceri fotografice reprezentînd alte monumente sau vastele cimitire ce le adăpostesc de veacuri, ne-au pus în fața ochilor o lume stranie, atît de stranie încît multe din culturile socotite, îndeobște, ca « exotice » devin dintr-o dată, dacă le comparăm cu aceasta, de o limpezime aproape « clasică ». Ca și la prima experiență de acest fel, pe care am încercat-o cercetînd în 1965 impresionantul lapidariu în aer liber de pe lîngă Muzeul din Sarajevo, vizitînd această expoziție a trebuit să refacem același efort mental pentru a pune de acord datele cronologice — relativ recente — ale acestor ciudate creații, cu impresia profundă de mister ce se degajă din contemplarea lor.

Faptul că uneori personajele ce împodobesc aceste monumente prezintă detalii vestimentare ce pot fi atribuite veacurilor XIV—XVI, iar armele pe care le mînuiesc sînt atît de precis redată încît, pe baza lor, multe din scenele unde apar au putut fi datate cu destulă exactitate², nu conferă acestora mai multă realitate, în sensul comun atribuit acestui termen. Se întîmplă aici ceva analog efectului produs de un tablou suprarealist — al unui Yves Tanguy, de pildă —, efect cu atît mai puternic cu cît elementele din care este alcătuită imaginea finală sînt mai conforme realității, asamblate însă într-o ordine ce contrazice și desființează pînă la urmă realitatea. Același lucru se poate spune și despre scenele de luptă sau de vînătoare, despre turnirele, horele sau portretele votive, care — incluse în economia generală, predominant simbolică, a fiecărui monument figurativ — reușesc să depășească simpla figurație, dobîndind valențe sugestive, de o adîncă poezie, a unei înfrățiri universale a omului cu toate ființele și lucrurile, în moarte.

Numai 4—7 secole ne despart de epoca în care a luat naștere, s-a dezvoltat și a pierit această lume misterioasă, încărcată de mituri și simboluri, cărora cu greu le mai

¹ Sub acest termen se înțelege, pentru evul mediu, nu numai teritoriul Bosniei și al Herțegovinei, dar și o parte din Muntenegru și Dalmația, cu excepția Dubrovnicului (Ragusei), care a fost în toată această epocă o cetate liberă.

² ALOJZ BENAC, *The Medieval Tombs of Bosnia and Herzegovina*, în volumul *Bogomil Sculpture*, Belgrad, Edit. Jugoslavia, 1962, p. XXVIII.

găsim astăzi echivalente, iar mesajul pe care aceasta ni l-a transmis ne apare tot atât de greu de descifrat, de enigmatic, ca și cel al unora dintre cele mai îndepărtate culturi preistorice. Și totuși, unul dintre primele monumente funerare datate — cel ridicat în amintirea Mariei, soția preotului Dabižev din Vidoštak³ — poartă abia anul 1231. Este aproximativ data la care, în Italia, își începea activitatea un Nicola Pisano, sculptorul care a reușit să îmbine într-o admirabilă sinteză sobrietatea romanicului cu gustul pentru narație al goticului, dar care — prin referirile evidente la statuara greco-romană — pare să prefățeze, alături de un Cimabue sau Giotto, estetica Renașterii. Este inutil să mai adăugăm că, din secolul al XIV-lea pînă în cel de al XVI-lea — de cînd datează cele mai numeroase și mai reprezentative monumente funerare medievale din Bosnia și din Herțegovina — într-o țară nu foarte depărtată de aceste teritorii, Italia, se consumase experiența artistică a goticului, a Renașterii și se produsese deja multe din operele importante ale barocului.

S-ar putea invoca în explicarea acestei situații faptul că, față de Italia, creatorii monumentelor funerare amintite se aflau nu numai pe un alt meridian geografic, dar și la un alt meridian cultural. Există mult adevăr în această aserțiune, care nu este totuși în măsură să lămurească pînă la urmă motivele pentru care, în condiții geografice, istorice și etnice nu mult diferite, Bosnia și Herțegovina și-au plasat întreaga lor capacitate creatoare în ridicarea unor monumente funerare, realizate într-un stil de o aspră și sălbatică expresivitate, în timp ce în Serbia vecină, exact în aceeași epocă, înflorea o artă plămuită, e drept, de forțele artistice locale, dar la exemplul Bizanțului, artă căreia acesta i-a putut transmite ceva din nobila armonie și simplitate a antichității grecești.

Simultan, deci, și în cuprinsul cam al aceluiași teritoriu, două lumi au stat la un moment dat față în față: una care, în ciuda unor localizări de detaliu, exprima o concepție artistică ale cărei origini se pierd în timpuri străvechi, și o alta care, pînă la un punct, reprezintă una din multiplele fațete ale artei și spiritualității bizantine. Din punctul de vedere estetic, eficacitatea primei este bazată, mai ales, pe ceea ce am putea numi azi expresionismul realizărilor sale artistice, unul din acele expresionisme « avant la lettre » care răzbat din timp în timp la suprafață din străfundurile conștiinței umane, solicitată de a da răspunsuri problemelor dramatice ale existenței și de a-și birui, fie chiar mărturisind-o, teama de moarte. De aici prestigiul de care se bucură în rîndul unora dintre artiștii actuali iugoslavi — de tendință expresionistă — această artă funerară, ale cărei ecouri le regăsim adesea în unele dintre operele lor cele mai reprezentative. În ceea ce privește lumea cealaltă — cea a Serbiei și Macedoniei —, creația ei artistică s-a înscris în această epocă pe alte coordonate. De factură, am putea spune, « clasică », prin simplitatea și puritatea ei de stil, ea se află în veacurile XII—XV într-un contrast evident nu numai cu expresionismul monumentelor funerare din Boemia medievală, dar și cu ultima sa ipostază, cea din veacul al XVII-lea, dar mai ales al XVIII-lea, ipostaza barocă.

Primul care a pus la baza monumentelor funerare bosniace o doctrină religioasă, cea bogomilică, a fost cunoscutul arheolog englez Arthur J. Evans, în lucrarea sa apărută în 1876 la Londra: *Through Bosnia and Herzegovina on Foot during the Insurrection*⁴. Deși acesta a considerat singur o asemenea afirmație, făcută cînd avea 23 de ani, ca o simplă « sentimental hypothesis »⁵, numeroși cercetători — iugoslavi și străini — au continuat să explice complexul fenomen artistic de care ne ocupăm exclusiv prin prisma bogomilismului.

Este drept că în această epocă asistăm la o recrudescență, sub forme noi sau actualizate, a străvechii teorii dualiste iraniene, a luptei dintre bine și rău, dintre lumea

³ *Ibidem*, p. XXVII. Cam din aceeași epocă este și monumentul aflat în necropola de la Police (Trebinje) din Herțegovina, databil între 1233 și 1242, după numele regelui menționat, Vladislav (cf. MARIAN WENZEL, *Bosnian and Herzegovinian Tombstones — Who made them and why*, în *Südost-Forschungen*, XXI (1962), p. 102, nota 2).

⁴ ARTHUR J. EVANS, *Trough Bosnia . . .*, p. 174—177 (citată după MARIAN WENZEL, *Bosnian and Herzegovinian Tombstones . . .*, p. 102).

⁵ MARIAN WENZEL, *op. cit.*, p. 102, nota 2.

luminii și cea a întunericului, fenomen care s-a petrecut de mai multe ori în decursul istoriei, ca un efect, în genere, al unei crize de conștiință. Nu este locul de a trasa aici antecedentele bogomilismului, altfel zis, a modalităților de manifestare a credinței în esența dualistă lumii, în lungul drum pe care aceasta l-a străbătut din Iran, spre Europa de o parte, spre restul Asiei, de alta, și nu ne vom opri nici asupra numeroaselor forme sub care ea a evoluat ulterior (paulinii sau pavlicienii, comunitățile marcionite, aderenții lui Montanus, manicheenii, massalienii, pathareenii, catharii, bogomilii). Este suficient a aminti că, « pe la anul 970, după numeroase persecuții, paulinii au fost izgoșiți în Tracia, la granița imperiului bizantin... unde s-au amestecat cu resturile massalienilor. Acesta a fost începutul bogomilismului. Într-o scrisoare din veacul al X-lea, adresată împăratului Petru Asan de către Theofilactus, patriarhul Constantinopolului, acesta menționează o sectă condusă de un preot, Bogomil, și descrie această erezie ca un amestec de manicheism și de paulianism. Este mențiunea cea mai timpurie în legătură cu această mișcare »⁶.

În secolul al XII-lea, bogomilismul începu să se răspândească și în Serbia, dar Stefan Nemanja, fondatorul primei dinastii sîrbești, procedă drastic, « poruncind călăilor săi să taie limbile tuturor predicatorilor... , să le ardă cărțile și să-i alunge pe aderenți ». Atunci aceștia imigrară în Bosnia, Herțegovina și Dalmația, « unde nemulțumirea era coaptă împotriva clerului romano-catolic și a privilegiilor lor economice »⁷. În 1199, Vukan Nemajić, regele din Duklja, scria papei Inocențiu III informându-l că banul Kulin împreună cu 10 000 de supuși ai săi au adoptat credința pathareeană, la care papa trimise un legat care să curme, « prin persuasiune sau forță », această erezie. Rezultatul a fost că încă din 1203 (la 8 aprilie), în prezența lui Casamaris, legatul papal, banul Kulin a trebuit să-și abjure credința și să semneze, în numele lui și a supușilor săi, un act oficial prin care recunoștea ca singură autoritate religioasă « mama noastră, biserica romană »⁸.

A fost însă o simplă abjurare formală pentru că, încă din 1223, un alt legat papal, Konrad, scria din Franța pentru a raporta că « în regiunile Dalmația, Croația și Bulgaria ereticii au întronat un antipapă, la care albingensii provensali făceau pelerinaje, și care și-a trimis propriul său vicar la Toulouse »⁹. Peste o sută de ani situația nu era aplanată căci, la 1319, papa Ioan al XXII-lea scria ducelui croat, Mladen Subić, cerîndu-i să înceapă o cruciadă împotriva ereticilor: « Întreaga Bosnie se află în ghiarele ereziei »¹⁰. Este același Ioan al XXII-lea care opt ani mai târziu, la 1 februarie 1327, cerea priorului dominican din Ungaria să propovăduiască cruciada împotriva « ereticilor » din Bosnia, Slavonia, dar și din Transilvania, și să trimită în acest scop inchizitori, scriind în acest sens și comitelui de Brașov, Solomon, pentru a-l anunța că a pus pe inchizitorii trimiși – din ordinul dominicanilor – sub protecția Domnului Țării Românești, Basarab ¹¹.

S-ar părea chiar că rezistența relativ scăzută a Bosniei față de atacurile turcești, intensificate după căderea Serbiei (1389), s-ar fi datorat în bună măsură tot ostilității manifestate de către locuitorii acestei regiuni față de credința impusă prin forță de către scaunul papal. Astfel, în 1459, regele Stjepan Tomaš se plîngea dominicanului Barbucci că nu era în stare să lupte cu turcii pentru că « cei mai mulți dintre supușii săi erau manicheeni, care erau mai prieteni cu turcii decît cu catolicii », în ciuda eforturilor pe care el însuși le depunea pentru a-i atrage la catolicism. Pentru a-și dovedi zelul, Stjepan Tomaš trimitea « în lanțuri » la Roma, în 1462, trei nobili « eretici », care au fost îndelung chestionați de cardinalul Juan Torquemada (unchiul vestitului inchizitor de mai târziu). Cu acest prilej Torquemada a putut redacta lucrarea *Cele 50 de erori ale manicheismului*

⁶ OTO MIHALJI-MERIN, *The Stone Carvings of Bogomils*, în volumul *Bogomil Sculpture...*, p. VIII–IX, citind un manuscris din biblioteca Ambrosiana-Milano.

⁷ OTO MIHALJI-MERIN, *op. cit.*, p. IX.

⁸ *Ibidem*, p. X ; Alojz Benac, *op. cit.*, p. XXVIII.

⁹ OTO MIHALJI-MERIN, *op. cit.*, p. X.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Documente privitoare la istoria României*, Transilvania, III, doc. 432–435. La 1 iulie 1327, inchizitorii dominicani erau înlocuiți în Transilvania cu alții din ordinul franciscanilor, pentru ca în 1330 să se revină la dominicani (*ibidem*, doc. 460–462 și 581).

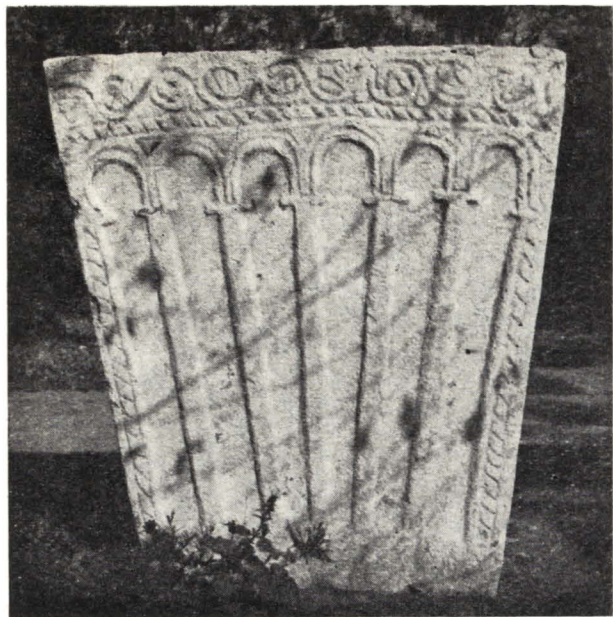


Fig. 1. — Sanduk simplu înalt împodobit cu arcade și cu o friză cu frunze de trifoi. Inscripție: « Aici odihnește Vuksa Dabcević. Frații mei, am fost ce sînteți voi și veți fi ce... ». Dim.: 0,990 × 0,950 × 1,870 m. Proveniența: Radmilovica dubrave (Bunicić), Bileca, Herțegovina (azi în colecția Muzeului regional din Sarajevo—Zemaljski Muzej). Expus la București în toamna 1968 (Cf. Catalogul expoziției, nr. 7).

tate. În adevăr, chiar după exemplele pe care le-a dat A. Solovjev, la un total de 6000 de monumente funerare analizate de el abia 10 ar avea legături cu bogomilismul, în timp ce restul de 5990 ar fi total netipice, formele și motivele ornamentale pe care le prezintă putînd fi urmărite în epoci mult mai îndepărtate. Este meritul unui specialist de talia lui Svetozar Radojčić care, exprimîndu-și cu întreaga autoritate de care dispunea îndoilei în privința tezei bogomile, a contribuit în mare măsură la îndrumarea pe noi făgașuri, mai rodnice, a problemei originilor artei funerare bosniace în epoca medievală¹².

Nu vom intra în amănuntele acestei discuții, în care arheologi și istorici, de dată recentă, bazați pe o cercetare mai atentă a monumentelor amintite, au ajuns la concluzia că atît formele acestora, cît și motivele iconografice și decorative pe care le prezintă au

în Bosnia, document de cea mai mare importanță pentru cercetarea situației religioase, dar și a celei sociale, economice și politice a Bosniei medievale¹².

Problema care se pune acum este de a stabili în ce măsură mișcarea bogomilă a « creat » impresionantele monumente ce ne întîmpină atunci cînd pătrundem în necropolele din Herțegovina (Radimlje-Stolac, Cicevo-Konjić, Boljuni-Stolac, Vrpolje-Trebinje), Bosnia (Bugojno, Gornje bare-Kalinovik, Stupari-Kladanj, Ravanjska vrata-Kupres), Muntenegru (Novaković-Zabljak, Poscenje-Savnik) sau Dalmația (Vrlika-Knin). La această întrebare părerile sînt încă împărțite. Unii cercetători iugoslavi ca Ćiro Truhelka¹³, scriitorul Miroslav Krleža¹⁴, istoricul Alecsandar Solovjev¹⁵, sau occidentali ca Johann Asboth¹⁶ sau Hans Mühlestein¹⁷ au văzut în această mișcare religioasă, în care — așa cum am menționat deja — intra un important coeficient politic, imboldul creator al tuturor monumentelor funerare din Bosnia medievală.

Cercetări mai recente au pus sub semnul întrebării această afirmație, prea unilaterală pentru a cuprinde în totalitatea lui un fenomen artistic de o asemenea complexi-

¹² Alojz BENAC, op. cit., p. XXVIII; OTO MIHALJI-MERIN, op. cit., p. X.

¹³ *Mittelalterliche Inschriften aus der Herzegovina*, in *Wissenschaftliche Mittheilungen aus Bosnien und Herzegovina*, VI, Viena, 1889; *Starobosanski mramorovi*, in *Glasnik Zemaljskog Muzeja*, III, Sarajevo, 1891; *Die bosnischen Grabdenkmäler des Mittelalters*, in *Wissenschaftliche Mittheilungen...*, III, Viena, 1895; *Osvrt na sredovječne Kulturne spomenike Bosne*, in *Glasnik...*, XXVI, Sarajevo 1914.

¹⁴ Organizatorul marii expoziții de artă medievală iugoslavă de la Paris, din 1950. Ideile sale în legătură cu originea bogomilică a monumentelor funerare din Bosnia au apărut și în articolul publicat în *Književne Novine*, Belgrad, 3 iunie 1954.

¹⁵ *Jesu-li Bogomili postovali krst?*, in *Glasnik...*, S.N., III, Sarajevo, 1948, p. 81—102; *Les Bogomiles vénéraient-ils la Croix?*, in *Bulletin de l'Académie royale de Belgique, Classe des lettres*, Bruxelles, 1949, p. 47—62; *Le Symbolisme des monuments funéraires bogomiles*, in *Cahiers d'Études*

Cathares, XVIII, Argues 1954, p. 92—114; *Bogumilska umetnost*, in *Enciklopedija Jugoslavije*, I, Zagreb, 1955; *Simbolika srednjevijekovnih spomenika u Bosni i Hercegovini*, in *Godisnjak istoriskog Društva Bosne i Hercegovine*, VIII, Sarajevo, 1956, p. 5—67; *Le symbolisme des monuments funéraires bogomiles et cathares*, in *Actes du X^e Congrès d'Études Byzantines*, Istanbul, 1957, p. 162—165; *Bogomilentum und Bogomilengräber in den südslawischen Ländern*, in *Völker und Kulturen Südosteuropas*, München, 1959. (Unele din aceste lucrări, citate după MARIAN WENZEL, p.102—103, nota 3).

¹⁶ *Bosnien und die Herzegovina*, Viena, 1888.

¹⁷ *Die Verhüllten Götter*, München, 1957 (citad după OTO MIHALJI-MERIN, p. VIII).

¹⁸ SVETOZAR RADOJČIĆ, *Reliefi bosanskih i hercegovečkih stećaka*, in *Letopis Matice Srpske*, 137, Knj. 387, Novi Sad, ianuarie 1961.

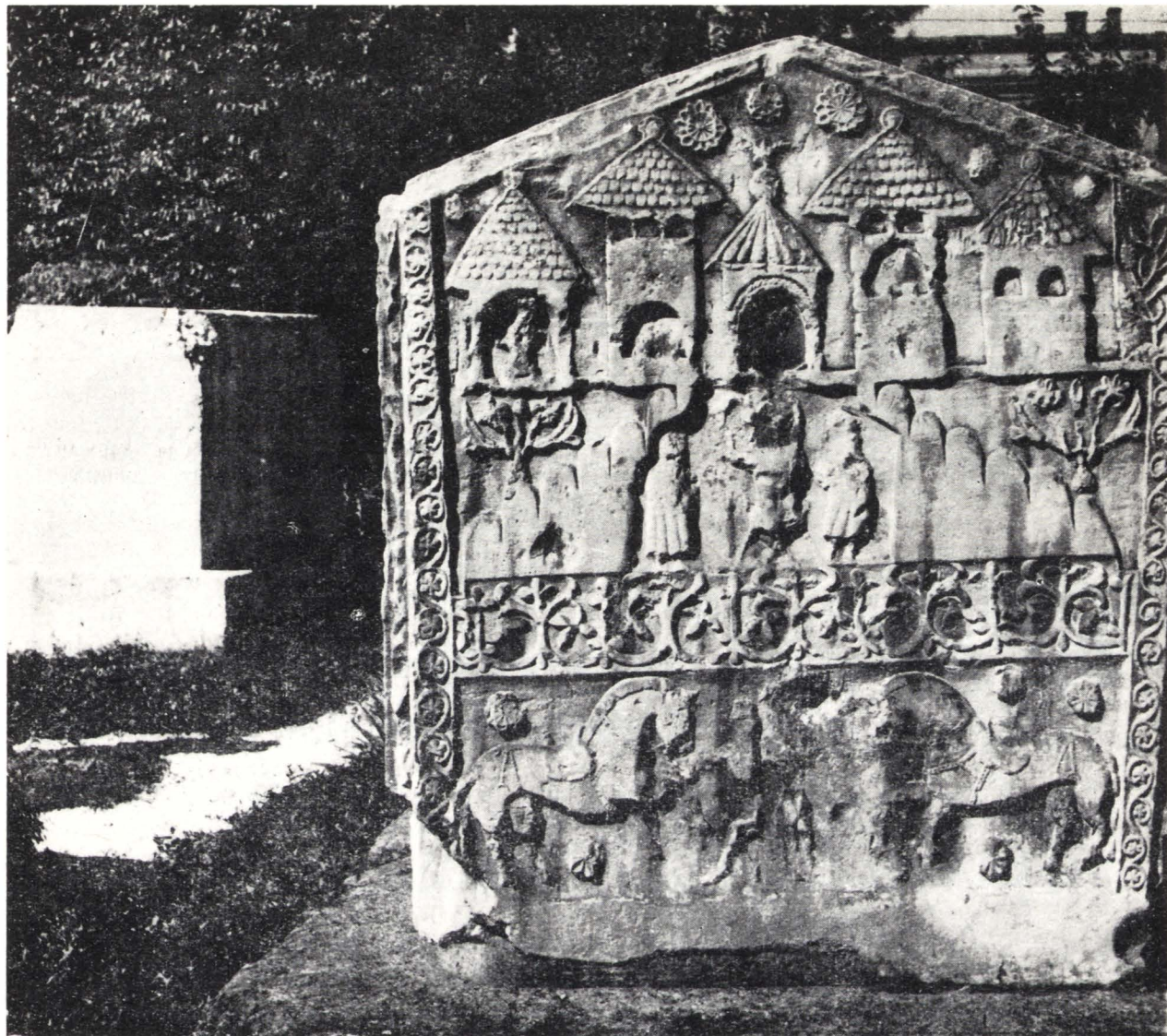


Fig. 2. — Sarcofag ornamentat cu cavaleri, motive arhitectonice și vegetale. Proveniența: Split (azi la Muzeul din Sarajevo). Fotografie luată din curtea-lapidariu a Muzeului regional din Sarajevo.

o origine cu mult mai veche decât apariția bogomilismului în această zonă. În urma unor studii aprofundate ei au izbutit să contureze, în linii mari, trăsăturile caracteristice ale câtorva « școli », degajând apoi factorii ce au conlucrat la alcătuirea fizionomiei artistice atât de particulare a acestei regiuni.



Fig. 3. — Sarcofag ornamentat cu motive inspirate din arhitectura populară de lemn. Dim.: 1,770 × 0,730 × 0,720. Proveniența: Donji Bakić (Klisa), Olovo, Bosnia. Expus la București (Cat. nr. 9).

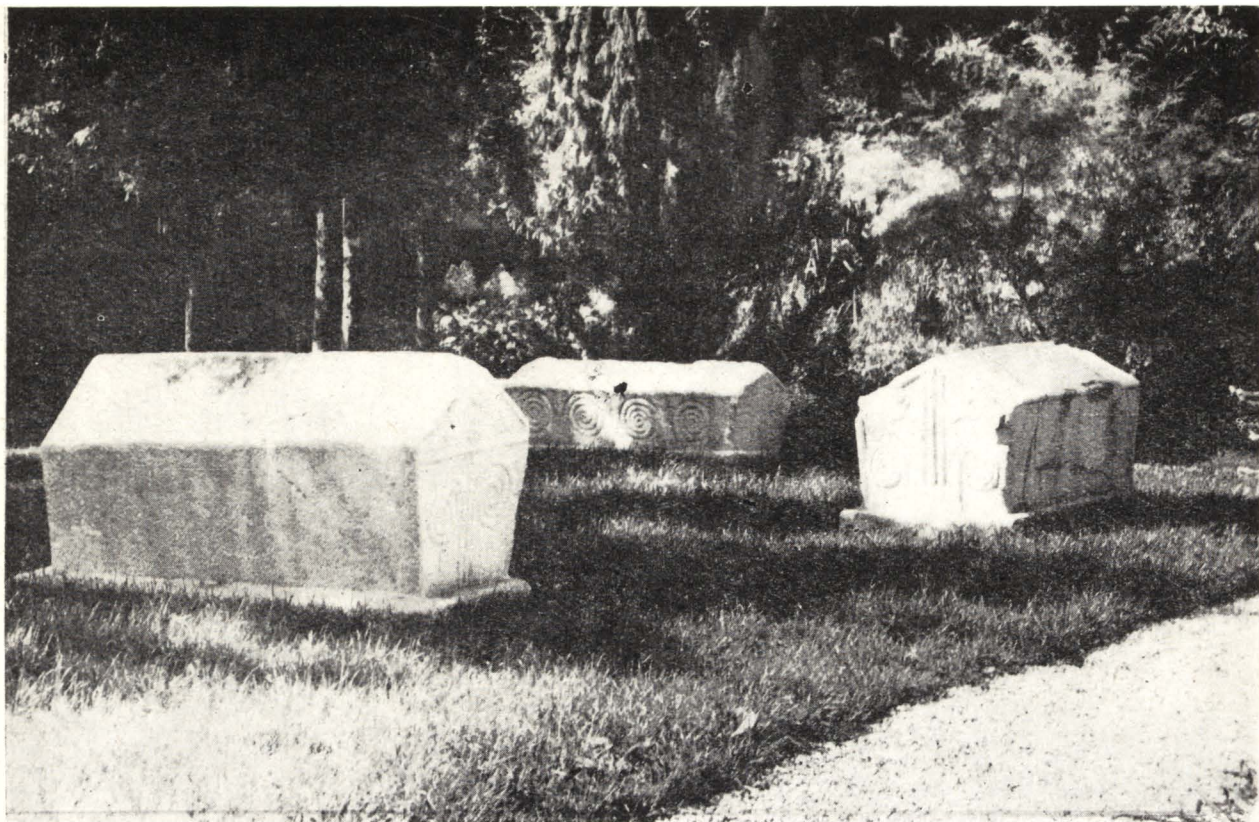


Fig. 4. — Alee cu sarcofage ornamentate cu diferite motive în spirală. Fotografie luată din curtea-lapidariu a Muzeului regional din Sarajevo.

În Herțegovina — de unde datează cele mai vechi monumente funerare de acest fel — și parțial în Muntenegru, forma cel mai frecvent întâlnită este simpla lespede de piatră (« ploča »), de proporții adesea impozante, împodobită cu o decorație alcătuită din motivul panglicii, din semne simbolice și heraldice¹⁹. Tipul acesta de monument nu apare însă decât cu totul sporadic în Bosnia propriu-zisă²⁰, unde predomină stelele funerare amintind fie « cippi » romani, fie « nișanurile » mahomedane, și care aici poartă numele de « stečak » (plural « steći » « ce stă în picioare »).

Dacă lespede de piatră a reprezentat tipul cel mai des folosit în arta funerară din Herțegovina, în schimb forma cea mai caracteristică a monumentelor din această regiune — ca și din Dalmația și Muntenegru — a constituit-o așa-zisul « sanduk », un fel de sarcofag căruia îi lipsește acoperișul și care se prezintă, în genere, fie sub înfățișarea unui bloc masiv, fie sub forma pe care cercetătorii iugoslavi o numesc « sanduk simplu înalt ». Ambele tipuri sînt adesea decorate pe părțile laterale — uneori și frontale — cu o serie de arcade oarbe în plin cintru, de o similitudine frapantă cu tipul de casă obișnuit în această regiune carstică « ce reclamă portice umbroase »²¹, dar și cu arhitectura religioasă romanică, folosită cu rezultate remarcabile și vreme îndelungată în aceste teritorii, mai ales pe coasta dalmatică (fig. 1). Nu lipsesc însă nici arcurile frînte, indicînd astfel o influență gotică²², e drept însă, de mai mică anvergură.

Aceste elemente, împreună cu motivele iconografice la care ne-am referit mai înainte, reprezentînd scene specifice vieții cavalierești din evul mediu (vînătoare, dueluri, tur-

¹⁹ Nada Miletić, prefața la catalogul *Umjetnost stećaka* (Zemaljski Muzej Sarajevo), 1965, p. 4 ; idem, *Expoziția Monumente funerare din Iugoslavia*, București, 1968.

²⁰ ALOJZ BENAC, *op. cit.*, p. XIX.

²¹ *Ibidem*.

²² Sarcofagele de la Premilovo polje și Gornje Hrasno (Toplica), ambele la Stolac, Herțegovina (cf. *Catalogul expoziției Monumente funerare...*, foto nr. 30 și 31). Arcadele romane în plin cintru sînt prea numeroase pentru a putea fi citate.

nire), pledează pentru o puternică influență a modului de viață occidental asupra societății feudale din această regiune (fig. 2). Trăsăturile amintite, prin care această societate părea a voi să țină pasul cu lumea contemporană occidentală, nu au reprezentat însă decît un aspect — și nu dintre cele mai caracteristice — ale artei funerare bosniace. Dintre cei doi factori care, după Nada Miletić²³, au stat la baza acestei arte: epoca (momentul istoric) și tradiția pămîntului — altfel zis permanențele culturale ale acestui străvechi teritoriu —, cel de-al doilea ne apare, în lumina cercetărilor mai recente, cu mult mai important.

Dintre formele elaborate cu multe veacuri înaintea apariției bogomilismului în acest teritoriu, vom aminti atît stelele de tip « cippus » — menționate deja —, cît și sarcogaful cu acoperișul în două ape, care se găsește răspîndit nu numai în Herțegovina, Muntenegru și Dalmația — împreună cu « sandukul » —, ci și în Bosnia propriu-zisă. În timp însă ce în primul caz el are o formă masivă, poate cam greoaie, iar prototipul lui pare să fi fost casa sudică mediteraneană avînd la intrare un portic cu coloane, în Bosnia forma sa e în genere joasă și alungită (fig. 3), iar sursa de inspirație e mai probabil să se afle — așa cum sugerează unii cercetători iugoslavi — în simpla locuință de birne, frecventă în regiunile păduroase ale răsăritului Europei, inclusiv în cele din nordul Dunării, unde ea persistă pînă în zilele noastre.

Spre asemenea origini străvechi ne conduc și multe din temele iconografice și decorative ce împodobesc suprafețele acestor monumente, ale căror echivalente au putut fi depistate fie în ornamentica preistorică, fie în cea a antichității clasice romane și grecești. O trecere a lor în revistă ar depăși cu mult cadrul acestui articol. Ne vom mărgini să amintim numai cîteva dintre cele mai caracteristice, între care motivul neolitic al spiralei, în nenumărate variante, ocupă un loc de prim plan, putînd fi întîlnit nu numai pe întreg teritoriul Bosniei medievale (fig. 4), dar și în acea parte a Serbiei vecină cu aceasta²⁴. În Herțegovina el apare combinat cu crucea și cu ciorchinii de struguri, iar pe coasta dalmatină (Imotska Krajina) și Bosnia sub forma unei duble tulpini pe o singură rădăcină (fig. 5)²⁵.

O altă categorie de motive decorative a putut fi explicată cu ajutorul simbolisticii indoeuropene legate de cultul soarelui (cercul, roata, rozeta, svastica și sovastica²⁶ etc.), în timp ce altele au fost identificate drept simple ecouri tardive moștenite din antichitatea clasică greco-romană. Astfel, grupul format din doi cavaleri avînd între ei figura unei femei²⁷ n-ar fi nimic altceva decît replica rusticizată a imaginii Dioscurilor²⁸, iar reprezentarea decedatului care conduce o horă călare pe un cerb ar fi de fapt o reeditare a temei Diane²⁹. Însuși motivul horei, atît de folosit în plastica monumentelor funerare bosniace, perpetuează în fața ochilor noștri străvechiul dans tracic, întîlnit pînă astăzi, în forme ciudat de înrudite, pe covoarele populare maramureșene (fig. 6).

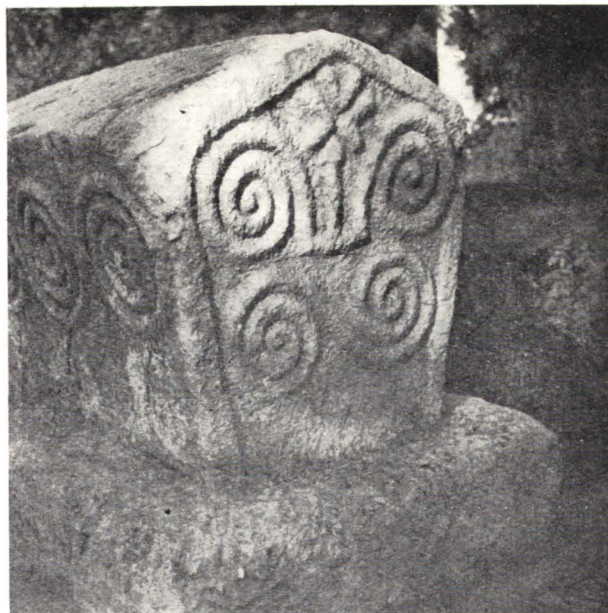


Fig. 5. — Sarcogaf pe pedestal, împodobit cu motivul spiralei. Dim.: 1,870 × 0,800 × 0,900 m. Proveniența: Nabojine, Kladanj, Bosnia (azi la Muzeul din Sarajevo). Expus la București (Cat. nr. 10).

²³ În interesanta expunere făcută în cadrul Institutului de arheologie din București la 23 septembrie 1968.

²⁴ Pe monumentul sîrbesc de la Dokmir-Ub, de pildă (cf. *Catalogul expoziției Monumente...*, nr. 57).

²⁵ NADA MILETIĆ, *Umejetnost stećaka...*, p. 5–6 ; idem, *Catalogul expoziției Monumente...*

²⁶ Svastica avînd brațele îndreptate spre dreapta și fiind simbolul benefic al vieții, iar sovastica spre stînga, imagine malefică a morții (cf. conferința Nadei Miletić).

²⁷ *Catalogul expoziției Monumente...*, nr. 120.

²⁸ Conferința Nadei Miletić.

²⁹ *Ibidem*.



Fig. 6. — Sarcofag pe pedestal, împodobit cu scene figurative (horă de bărbați și femei) și frunze de trifoi. Inscripție: « Aici odihnește Vitko, pe teritoriul său seniorial ». Dim.: 1,930 × 0,950 × 1,580 m. Proveniența: Mokro (Bareviste), Listica, Herțegovina (azi la Muzeul din Sarajevo). Expus la București (Cat. nr. 3).

Tot astfel, numeroasele imagini avînd drept temă figura defunctului cu brațele ridicate în rugăciune sînt moșteniri directe ale « oranților » din arta romană și paleocreștină, realizate desigur într-o altă viziune și interpretare artistică. Chiar și motivul iconografic de largă răspîndire în sculptura acestor monumente funerare — cel care înfățișează un cavaler călare —, motiv pe care l-am socotit a fi o expresie a societății bosniace din epoca feudală, a putut fi pus recent în legătură cu o serie de imagini executate în epoca romană în regiunea dunăreană³⁰ (fig. 7).

Bazați pe aceste exemple și pe altele la care nu ne vom mai opri, cîțiva din specialiștii actuali ai acestei probleme au ajuns la concluzia că, în cazul de față, analogiile de ordin iconografic nu sînt — așa cum se întîmplă uneori — rezultatul unei simple întîmplări, ci că ele fac dovada continuității pe acest teritoriu a unei culturi străvechi, a cărei ultimă mare înflorire a fost arta funerară din veacurile XIII-XVI, căreia greșit i se atribuie deci o origine bogomilică. Un argument important în sprijinul acestei teze îl constituie constatarea că multe din necropolele medievale bosniace sînt așezate deasupra

unor tumuli ilirici (« podgradinje »), sau în apropierea centrelor de cultură romană.

Elementul iliric și cel roman ar sta deci la baza tradiției artistice a acestui teritoriu — a ceea ce Nada Miletić numea, cu o notă de poezie, mișcătoare în contextul de-o extremă rigoare științifică a conferinței sale, drept « emanația solului »³¹. La aceste două elemente specialista iugoslavă mai adăuga două la fel de importante: aportul slav și cel al vlahilor existenți în această regiune.

Din puținele inscripții aflate pe monumentele amintite, reiese limpede că ele au fost executate la început exclusiv pentru feudalii slavi din Bosnia medievală și adaptate desigur în așa fel încît să corespundă gustului și tradiției lor artistice. Există însă un moment în care « voievozii » și « knezii » vlahi de aici încep să ridice pentru ei și pentru familiile lor monumente la fel de importante și de bogat împodobite. « In the latter half of the fifteenth century, the inscriptions imply that the elaborately decorated tombstones were made almost exclusively by one particular national group, that is, by the Vlachs, who were pre-Slav or heavily Romanized tribal groups settled in the mountainous karst areas of Bosnia and Herzegovina. They were stockbreeders who grew in importance after the mid-forteenth century, when new metal mines were opened up in East Bosnia, and their horses were in heavy demand to accompany the caravans sent out from the trading port of Dubrovnik. After the fall of Serbia to the Turks in 1389, they were further needed to protect the caravans from Turkish raiding parties. By the mid-fifteenth century the caravan trade completely relied on them, and they retained their newfound economic prosperity well after the conquest of Bosnia in 1463 »³².

³⁰ După MARIAN WENZEL, op. cit., p. 142 nota 81, referindu-se și la studiile lui D. TUDOR, *I cavaleri Danubiani*, în *Ephemeris Dacoromana*, VII, Roma 1937, p. 189—356; *Nuovi monumenti sui cavaleri Danubiani*, în *Dacia*, N.S., IV, București 1960, p. 333—362; *Discussioni intorno al*

culto dei cavalieri Danubiani, ibidem, V, 1961, p. 317—343.

³¹ Vezi nota 22.

³² MARIAN WENZEL, op. cit., p. 141.

La întrebarea legitimă, pentru ce numai vlahii din Bosnia medievală și-au construit asemenea « sarcofage clasice », Marian Wenzel răspunde că în alte regiuni ei n-au perpetuat acest obicei, pentru simplul motiv că nu l-au avut niciodată (« they did not retain the custom of making sarcophagi from classical times, because they did not have the custom of making sarcophagi in classical times »). Practica era costisitoare și ea n-a fost folosită decât de cetățenii romani, iar nu de populația pastorală din munți. « This was a sophisticated practice observed by Romans in towns, and not by stockbreeding tribes in the mountains » ³³.

În toate regiunile locuite de vlahi însă — remarcă de asemenea Marian Wenzel — ornamentica ce decorează obiectele uzuale este de multe ori asemănătoare celei de pe monumentele funerare bosniace. Ceea ce cercetătoarea americană nu amintește însă este că tipul de sarcofag cu capac se regăsește adesea în arta populară românească, transpus însă în materialul cu care populația autohtonă era familiarizată de milenii, lemnul.

Deși am atins deja problema caracterului « popular » al artei funerare bosniace, socotim că a sosit momentul ca, în încheiere, să ne oprim ceva mai mult asupra acestui aspect. Alături de factorul « timp », altfel zis de cadrul istoric în care a luat naștere și s-a dezvoltat această artă (în care nu credem că elementul religios bogomil poate fi eliminat cu totul), și alături de tradiția culturală proprie acestui teritoriu, ceea ce a contribuit la constituirea fizionomiei specifice artei funerare amintite a fost faptul că — cu puține excepții ³⁴ — ea a fost creația unor meșteri populari.

Nu credem că greșim văzînd în latura lor « populară » una din principalele cauze ale interesului pe care monumentele medievale bosniace le suscită tot mai mult în epoca noastră. Ne grăbim să precizăm că, spunînd acesta, nu avem cîtuși de puțin în vedere aspectul « etnografic » sau de « istorie a culturii » al acestei probleme, ci cel esențialmente estetic, poate mai ușor de sesizat în asemenea creații populare, lipsite de aportul — adesea derutant — al abilității tehnice. Alături de operele artiștilor « primitivi », « naivi », sau cum voim să-i numim, monumentele amintite ne invită să pătrundem, ceva mai adînc, în mecanismul intim și nepus de misterios al actului de creație.

Am urmărit în linii foarte largi — forțamente — multiplele, îndepărtatele și adesea contradictoriile surse de inspirație ale artei funerare bosniace. S-ar putea crede că rezultatul unui proces de o asemenea complexitate n-ar putea fi decât un amalgam de motive și de teme, a căror diversitate ar face dificilă, dacă nu imposibilă, contopirea lor într-un stil unitar. Și totuși, instinctul artistic al meșterului popular a operat și aici cu acea siguranță de gust ce ne încîntă ori de cîte ori avem în față o operă de artă populară.



Fig. 7. — Sarcofag pe pedestal, ornamentat cu o figură de cavaler călare. Fotografie luată din curtea-lapidariu a Muzeului regional din Sarajevo.

³³ Ibidem, p. 142.

³⁴ O asemenea excepție o constituie monumentul funerar aflat azi în patrimoniul Muzeului din Sarajevo (fig. 2), monument ce nu mai este opera unui țăran, ci a unui meșter din Split. Modul de tratare a materialului folosit, cit și exe-

cuția extrem de îngrijită, pînă în cele mai mici detalii, sînt dovezi suficiente că în acest caz avem a face cu un artist profesionist (atribuirea a fost comunicată de Nada Miletić, în conferința de la București).



Fig. 8. — Sarcofag pe pedestal, ornamentat cu un șir de arcade duble în plin cintru și crini antropomorfi. Inscripție: « Aici odihnește Radoe Bogcinić. Grubac a făurit aceasta ». Dim.: 1,840 × 0,960 × 1,300 m. Proveniența: Oplicić (Ploce), Stolac, Herțegovina (azi la Muzeul din Sarajevo). Expus la București (Cat. nr. 5).

Valoarea deosebită a monumentelor funerare bosniace ni se pare a consta nu numai în selecția pe care meșterul popular a știut s-o facă din diversitatea de motive pe care le avea la îndemână, ci mai ales prin felul cum a înțeles să le interpreteze, făcându-le uneori aproape de nerecunoscut. Un singur exemplu ni se pare concludent. Am amintit de acel tip de monument funerar, specific Herțegovinei, Muntenegrului și Dalmației, « sandukul », decorat cu arcade în plin cintru. Este evident, că inspirându-se din arhitectura locală, cioplitorul în piatră nu s-a gândit nici un moment să acorde coloanelor funcționalitatea lor inițială, ci le-a destinat, în mod deliberat, un rol pur decorativ. Dar meșterul popular și-a permis să interpreteze încă mai arbitrar acest motiv. Adâncind abia perceptibil spațiile dintre coloane și rotunjind partea lor superioară, el a ajuns să realizeze un fel de imagini, extrem de schematice, dar de un antropomorfism totuși ușor de sesizat. Procedeele similare au fost folosite și pentru realizarea imaginilor antropomorfe, obținute prin deformările la care a fost supus motivul occidental al triplei flori de crin (fig. 8).

Deformările la care recurge, în asemenea cazuri, meșterul popular și valoarea lor

expresivă nu constituie singurul prilej de reflecție în legătură cu actualitatea, cu « modernitatea » chiar a artei funerare bosniace în epoca feudală. Este de la sine înțeles că, în puținele rânduri de mai sus, n-am urmărit nici un moment să îmbrățișăm totalitatea aspectelor sub care poate fi privită arta — complexă prin origini și misterioasă prin geneza sa intimă — monumentelor funerare bosniace. Scopul acestui articol a fost numai acela de a pune în discuție câteva din aspectele cele mai semnificative ale acestor monumente, aspecte legate într-un fel oarecare de problematica artei și culturii actuale.

de LIDIA A. DEMÉNY

doctor în istorie

In ultimii ani se desfășoară în literatura de specialitate o pasionantă dispută asupra existenței tiparniței cu caractere chirilice din secolul al XVI-lea de la Sibiu. Unii specialiști au reluat părerea istoricilor și bibliografilor dinainte de cel de al doilea război mondial aducând argumente noi în favoarea tipăririi *Catehismului* românesc din 1544 și a altor cărți de cult cu caractere chirilice în 1546 și 1551–1553 la Sibiu¹. Alții, dimpotrivă, afirmă că la mijlocul secolului al XVI-lea exista pe teritoriul țării noastre o singură tipografie chirilică: cea de la Țirgoviște. După părerea acestor din urmă specialiști *Catehismul* din 1544, *Tetraevanghelul* din 1546, ca și *Evangheliarul* slavo-român precoresian s-ar fi tipărit la Țirgoviște ca o comandă a municipalității orașului Sibiu sau (în cazul *Tetraevanghelului*) a domnului Moldovei². Părerile atât de opuse se explică, între altele, și prin aceea că nu avem decât parțial informații directe asupra locului de tipărire a celor trei cărți. Tocmai această dispută, ca și identificarea primului text tipărit în românește au intensificat interesul pentru cartea românească din secolul al XVI-lea, abordându-se diferite aspecte legate de unul din cele mai interesante și mai importante momente din istoria culturii românești. Este demn de reținut faptul că în ultimele studii se ridică din ce în ce mai mult probleme de tehnică poligrafică, de artă grafică.

Despre *Tetraevanghelul* din 1546 tipărit de Filip Moldoveanu s-a scris relativ mult. De curînd a apărut și o amplă prezentare a acestei tipărituri³. La Ujgorod în U.R.S.S.⁴

¹ JAKÓ ZSIGMOND, *Könyvtörténet-művelődéstörténet* (Istoria cărții, istoria culturii), în *Korunk*, an. XXIII (1964), nr. 11, p. 1530–1536 ; idem, *Tipografia de la Sibiu și locul ei în istoria tiparului românesc din secolul al XVI-lea*, în *Anuarul Institutului de istorie din Cluj*, an. VII (1964), p. 97–115 ; A. HUTTMANN și P. BINDER, *Prima carte tipărită în limba română*, în *Călduza bibliotecarului*, an. 18 (1965), nr. 2, p. 84–96 ; JAKÓ ZSIGMOND, *Die Hermannstädter Druckerei im 16. Jahrhundert und ihre Bedeutung für die rumänische Kulturgeschichte, in Forschungen zur Volks- und Landeskunde*, Band 9 (1966), nr. 1, p. 31–58 ; L. DEMÉNY și D. SIMONESCU, *Un capitol important din vechea cultură românească. Tetraevanghelul. Sibiu, 1546*, Supliment la *Studii și cercetări de documentare și bibliologie*, an. 1965, nr. 1 ; SIG. JAKÓ, *Editarea cărților românești la Sibiu în secolul al XVI-lea. Noi rezultate în domeniul cercetărilor cu privire la prima carte tipărită în limba română*, în *Anuarul Institutului de istorie din Cluj*, an. VIII (1965), p. 115–126 ; L. DEMÉNY, *Le premier texte roumain imprimé*, în *Revue Roumaine d'Histoire*, an. IV (1965), nr. 3, p. 385–412 ; FERENC HERVEY, *L'imprimerie du maître Philippe de Nagyszeben et les premiers livres en langue roumaine*, în *Magyar Könyvszemle*, an. LXXXI (1965), nr. 2, p. 119–127 ; L. DEMÉNY, *O tipăritură slavo-română precoresiană*, în *Studii*, an. XVIII (1965), nr. 5, p. 1001–1038 ; FERENC HERVEY, *L'imprimerie cyrillique de*

Transylvanie au XVIe siècle, în *Magyar Könyvszemle*, an. LXXXI (1965), nr. 3, p. 201–216 ; L. DEMÉNY, *A szebeni szláv-román Evangheliar* (*Evangheliarul slavo-român din Sibiu*), în *Korunk*, an. XXI (1965), nr. 12, p. 1738–1742 ; idem, *Primul text românesc imprimat*, în *Revista bibliotecilor*, an. XIX (1966), nr. 6, p. 344–348 ; ION GHEȚIE, *Considerații filologice și lingvistice asupra Evangheliarului din Petersburg*, în *Studii și cercetări lingvistice*, an. XVII (1966), nr. 1, p. 47–80 ; FERENC HERVEY, *Die erste kyrillische Buchdruckerei zu Hermannstadt. Sonderdruck aus Bibliothek und Wissenschaft*, Band 3, 1966, p. 145–155.

² P. P. PANAITESCU, *Începuturile scrisului în limba română*, în *Studii și materiale de istorie medie*, vol. IV (1960), p. 117–190 ; idem, *Începuturile scrisului în limba română*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, vol. V (1963), p. 107–134 ; idem, *Începuturile și biruința scrisului în limba română*, Edit. Academiei, 1965.

³ LUDOVIC DEMÉNY și DAN SIMONESCU, *Un capitol important din vechea cultură românească (Tetraevanghelul, Sibiu, 1546)*, în *Studii și cercetări de documentare și bibliologie*, Supliment la nr. 1, anul 1965.

⁴ L. V. MIKITAS, *Давні рукописи і стародруки. Онис і каментар*, Lvov, 1961, p. 3–4 ; L. DEMÉNY, *Stema Moldovei în prima tipăritură românească din Transilvania*, în *Revista muzeelor*, an. 1966, nr. 4, p. 346–348.

a fost găsit exemplarul complet care a păstrat epilogul indicînd data tipăririi cărții și numele tipografului. *Tetraevangelul* slavon din 1546 prezintă un deosebit interes în istoria culturii medievale românești și prin faptul că, pentru prima dată în istoria tiparului din țara noastră, o asemenea lucrare este decorată cu xilogravuri, în plină pagină, de frumoasă calitate artistică.

Ne propunem să analizăm mai pe larg apariția și semnificația artistică a xilogravurilor amintite, locul pe care ele îl ocupă în istoria artei grafice sud-est europene din prima jumătate a secolului al XVI-lea și, în sfîrșit, să dăm la lumină cîteva date despre viața și activitatea lui Filip din Moldova.

Se știe că gravuri după clișee din lemn se executau încă înaintea apariției tiparului. După cercetările întreprinse la începutul secolului nostru, xilogravura a apărut în Europa încă în secolul al XIV-lea. Se executau în special subiecte religioase și imagini pentru jocul de cărți. Atunci cînd desenarea figurilor pe cărțile de joc nu a mai satisfăcut cerințele sporite ale amatorilor, a început executarea cărților de pe clișee gravate în lemn⁵. Pe la mijlocul secolului al XV-lea se tipăreau de pe xilogravuri serii întregi de reprezentări adunate în formă de carte, așa-numitele *Blockbuch*-uri, însoțite de texte explicative în limba latină. La început scrise de mînă, acestea, ca și imaginile, au fost ulterior gravate în lemn⁶. Inițial, imaginea se tipărea numai pe o singură față lipindu-se două foi, una de alta, pentru a avea imaginea pe amîndouă fețele filei de carte. Una din cele mai timpurii cărți executate în acest fel a fost așa-numita *Biblie a săracilor* (*Biblia pauperum*)⁷.

Cît privește arta xilogravurilor, acestea erau primitive, sumare, schematice. După părerea unor cercetători acest lucru s-ar explica prin faptul că xilogravurile reprezentau imagini sau chipuri îndeobște cunoscute, și, prin urmare, nu era necesară o subliniere a detaliilor⁸. Imaginea era obținută din linii simple deseori drepte. Aceste imagini sumare erau adesea completate, după tipărire, cu desene.

Invenția tiparului aduce o schimbare radicală și în grafică, în xilogravură, cu toate că imaginile tipărite au păstrat încă multă vreme caracteristicile xilogravurilor anterioare: trăsături convenționale, un desen în general primitiv. Majoritatea xilogravurilor apărute în cărțile tipărite au fost executate la început de meșterii de cărți de joc (*Kartenmacher*) sau de gravori.

Prima carte datată ilustrată cu xilogravuri a apărut la 1461 în Germania. Este vorba de cartea de povești cu animale *Boner Edelstein* executată în tiparnița lui Albrecht Pfister din Bamberg⁹. Evoluția prezentării grafice a cărții, exigențele față de cartea tipărită au făcut să se dezvolte și tehnica xilogravurilor. Primul semn al acestei evoluții este marcat de diferențierea muncii desenatorului de cea a tăietorului, care devine un simplu executant. Clișeul executat pe aramă, care presupunea un nivel tehnic evoluat, reprezintă o treaptă superioară față de clișeele gravate în lemn. Acest aspect însă nu intră în preocupările studiului de față, care se limitează la studierea primelor xilogravuri cu figuri ome-nești apărute în tiparul românesc.

În tiparul chirilic xilogravura este prezentă încă de la apariția acestuia. Schweipolt Fyol von der Newnstad an der Eysch, tipograf originar din Franconia, imprima la Cracovia, în 1491, mai multe cărți chirilice, de fapt primele tipărituri cu aceste caractere. Literele și matrițele au fost executate pentru Schweipolt Fyol probabil la Nürnberg de

⁵ KRISTELLER PAUL, *Kupferstich und Holzschnitte in vier Jahrhunderten*, Berlin, 1921, p. 13–17.

⁶ SOLTÉSZ ZOLTÁNNÉ, *A magyarországi könyvdiszítés a XVI. században* (Ornamentarea cărții din secolul al XVI-lea în Ungaria), Akadémiai Kiadó, Budapesta, 1961, p. 12–13 ; KARL KÜNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau, vol. I, 1928, p. 90–92 ; RUDOLF HOCHEGGER, *Über die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher*, în *Beihefte zum Zentralblatt für Bibliothekswesen*, V, Leipzig, 1889, p. 179–180.

⁷ Cf. W. L. SCHREIBER, *Biblia pauperum*, Strassburg, 1903 ; HANS ENGELHARDT, *Der theologische Gehalt der Biblia pauperum*, Strassburg, 1927.

⁸ SOLTÉSZ ZOLTÁNNÉ, *op. cit.*, p. 13.

⁹ *Ibidem* ; ALBERT SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, vol. I, Leipzig, 1922 ; RICHARD MÜLLER, *Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460–1530)*, Leipzig, 1884 ; A. F. BUTSCH, *Bücherornamentik der Renaissance*, Leipzig, 1878.

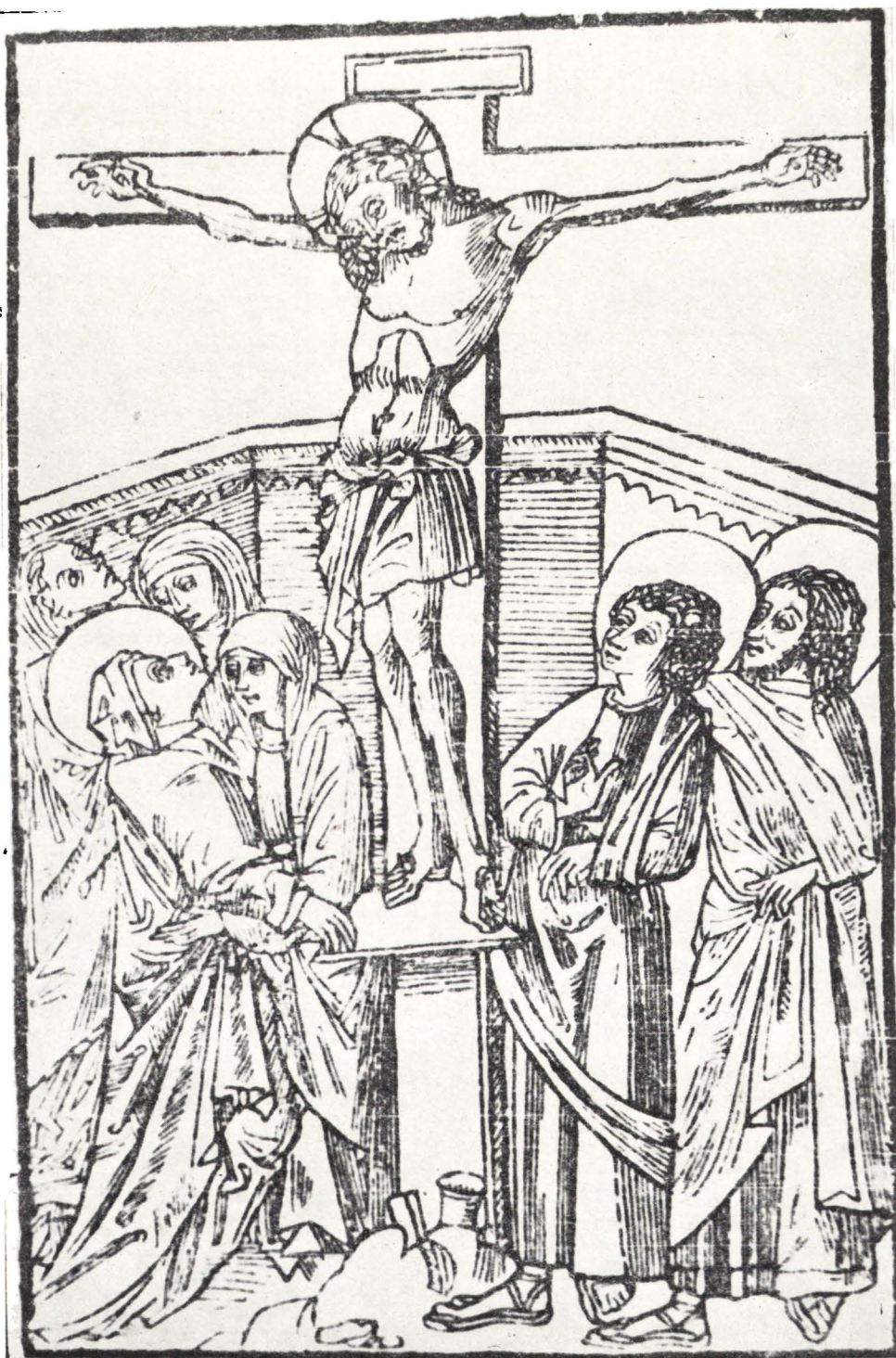


Fig. 1. — Frontispiciul din Octoihul tipărit de Schweipolt Fyol la Cracovia în 1491.



Fig. 2. — Xilogravură din Mineiul lui Bojidar Vukovici, tipărit la Veneția în 1538.



Fig. 3. — Xilogravură din Mineiul lui Bojidar Vukovici, tipărit la Veneția în 1538.



Fig. 4. — Xilogravură din Mineiul lui Bojidar Vukovici, tipărit la Veneția în 1538.



Fig. 5. — Xilogravură din Mineiul lui Bojidar Vukovici, tipărit la Veneția în 1538.

НБЕ МОИ, СНАЮ БОЕ ІЮ ПОІОШНІЕ:



Fig. 6. — Xilogravură din Mineiul lui Bojidar Vukovici, tipărit la Veneția în 1538.



Fig. 7. — Xilogravură din Mineiul lui Bojidar Vukovici, tipărit la Veneția în 1538.

către Rudolf Borsdorf din Baunschweig¹⁰. Într-una din cele 4 tipărituri de la Schweipolt Fyol păstrate, și anume în Octoih, se află un frumos frontispiciu reprezentînd Răstignirea, cea mai veche xilogravură din tipăriturile chirilice. În imaginea pe care o reproducem, după exemplarul aflat la Biblioteca publică de stat M. E. Saltikov-Șcedrin din Leningrad, se recunoaște ușor factura germană a xilogravurii (fig. 1).

Mult mai evolute din punct de vedere al tehnicii de execuție sînt xilogravurile lui Francisc Skorina¹¹, tipograful bielorus care a învățat arta tipografiei la Veneția și care a tipărit între 1517 și 1530 mai mult cărți la Praga și la Vilno. El s-a făcut cunoscut în primul rînd prin traducerea și tipărirea *Bibliei* în limba bielorusă. Printre tipografii care au imprimat cărți cu caractere chirilice, Skorina a fost primul care și-a pus autoportretul în cartea editată de el în două variante. În general cărțile tipărite de Skorina sînt foarte bogat ilustrate, iar xilogravurile reprezentîndu-i chipul vădesc măiestria sa în domeniul xilogravurii¹².

¹⁰ Cu privire la tiparnița lui Schweipolt Fyol vezi: K. ESTREICHER, Günter Lainer i Świętopolk Fiol, Warszawa, 1867 ; I. ПТАШНИК, Cracovia impressorum XV et XVI saeculorum, Leopoli, 1922 ; K. KACZMARCZYK Księgi przyjęte de prawa miejskiego w Krakowie. 1392 — 1506, Krakow, 1913 ; J. F. GOŁOWACKI, Sweipolt Fyol und seine kyrillische Buchdruckerei in Krakau vom Jahre 1491. Eine bibliographisch-historische Untersuchung, in Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-Historische Klasse, vol. 83, 1876 ; K. HEINTSCH, Ze studiów nad Szwaipoltem Fiolem, in Rocznik Zakładu narodowego imienia Ossolinskich, vol. V, Wrocław, 1957 ; E. NEMIROVSKI, Возникновение книгопечатания в Москве. Иван Федоров, Издательство «Книга», Москва, 1964, p. 80—85.

¹¹ Avînd în vedere că tipăriturile lui Macarie de la

Cetinje (1494—1495), precum și cele ale lui Macarie din Țara Românească (1508—1512) nu cuprind xilogravuri ori figuri omenești (cu excepția Octoihului din 1510), ci numai ornamente de alt subiect, am lăsat la o parte prezentarea lor.

¹² Despre activitatea tipografică a lui F. Skorina vezi: P. V. VLADIMIROV, Доктор Франциск Скорина, его переводы, печатные издания и язык, Sanktpetersburg, 1888 ; Чатырохсталецце беларускага друку, 1525 — 1925, Minsk, 1926 ; A. V. FLOROWSKI, Чешская библия в истории культуры и письменности, in Sbornik Filologický, Vydava, III, Třída České Akademie Věd a Umění, Sv. XII, Praga, 1940—1946 ; A. BRÜCKNER, Skorina, in Zeitschrift für slavische Philologie, 1927, vol. IV ; E. NEMIROVSKI, op. cit., p. 89—98 ; la pagina 90 este reproducă xilogravura reprezentînd portretul lui Skorina.



← Fig. 9. — Inițiala M imitând stema Sibiului din Tetraevanghelul lui Filip Moldoveanul, tipărit în 1546.



Fig. 10. — Monograma lui Filip Moldoveanul. →

al XVI-lea. După moartea lui Bojidar Vukovici (1540) ea a fost condusă de Vincențiu Vukovici¹³. Faptul că tiparul românesc de la mijlocul și din a doua jumătate a secolului al XVI-lea a fost evident influențat de aceste lucrări (vezi D. Liubavici și unele frontispicii din tiparul coresian) ne obligă să ne ocupăm mai pe larg de această problemă.



Fig. 11. — Xilogravură din Tetraevanghelul lui Filip Moldoveanul, tipărit în 1546.

¹³ Despre această tiparniță vezi: S.M.Ș., *Божидар Вукович и млетачки штампари у XVI вијеку*, Zagreb, 1939 ;

L. PLAVŠIĆI, *Српске штампарије од краја XV до половине XIX века*, Belgrad, 1959.



Fig. 12. — Xilogravură din Tetraevan-ghelul lui Filip Moldoveanu de la 1546, în care apare și simbolul evanghelistu-lui Luca.

realiza o carte cât mai apropiată de cele foarte frumos pictate de mână. Aceasta este o dovadă în plus că tipograful căuta să realizeze o carte asemănătoare celor ieșite de sub mîna copiștilor caligrafi miniaturişti din centrele mănăstireşti. Constatarea a fost făcută şi cu privire la cartea românească, care avea încă înainte de epoca lui Ştefan cel Mare o

Dintre tipăriturile ieşite de sub teascurile tipar- niţei lui Bojidar Vukovici ne interesează în studiul de faţă mai ales *Molitvenicul* din 1536 şi *Mineiul* din 1538. Ambele cărţi sînt foarte bogat ilustrate cu xilo- gravuri studiate pe larg în ultimul timp de către Dejan Medacovici¹⁴. Reproducem şase din cele peste 30 de xilogravuri cu care a fost decorat *Mineiul* din 1538 (figurile 2, 3, 4, 5, 6 şi 7)¹⁵. Ceea ce atrage atenţia în aceste tipărituri e faptul că xilogravurile sînt îngro- pate în text.

În acelaşi context al tiparului chirilic european se încadrează şi primele xilogravuri cu figuri omeneşti executate de Filip Moldoveanu şi tipărite la 1546.

Într-un studiu recent V. Molin a arătat că înaintea tiparului în accepţiunea sa modernă, se tipă- rea de pe plăci de lemn fixe, fără literă mobilă. Acest lucru era cu atît mai valabil pentru tipărirea de icoane însoţite de text¹⁶. Plăcile de lemn (planşeele) erau unse — arată V. Molin — cu o cerneală fluidă şi impri- marea « se făcea prin frecuş şi prin apăsare cu tam- poane »¹⁷.

Mult timp gravurile şi-au păstrat caracterul pri- mitiv, neîndemînat, trasîndu-se conture dure, dese- ori colţuroase (vezi xilogravurile din *Triodul Pentecostar coresian*).

În cartea tipărită clişeu gravat apare mai întîi sub forma iniţialelor mari ornate, vignete şi frontispi- cii, ilustraţia prin figuri reprezentînd o fază mai evolu- ată în prezentarea grafică a cărţii. Mai întîi constatăm elemente zoomorfe, chiar şi în primele tipărituri cu caractere chirilice. Clişeu cu reprezentări figurative în- gropat în text apare la Veneţia, patria celei mai îngrijite prezentări grafice a cărţii.

Spre deosebire de textul cărţii, xilogravurile se tipăreau într-o singură culoare. « Gravura în lemn nu era decît monocromă şi tiparul nu se putea emancipa cu succes meritoriu din negru pe alb »¹⁸. Din punct de vedere tehnic, în epoca respectivă nu se putea realiza o ilustraţie policromă. Din această cauză, după tipărirea într-o singură culoare gravura era « perfecţio- nată » prin desenul cu mîna. Liniile gravurii erau completate prin desene cu culori diferite pentru a se

¹⁴ DEJAN MEDAKOVICI, *Графика српских штампаних књига XV — XVII века*, Belgrad, 1958, p. 121—142.

¹⁵ Am examinat exemplarele din această tipăritură aflate la Biblioteca de stat publică M. E. Saltikov-Şcedrin din Leningrad (în original) şi un exemplar mai complet şi mai bine păstrat aflat la Biblioteca Naţională de la Viena (după microfilm). Reproduserile sînt făcute de pe exemplarul din Leningrad.

¹⁶ V. MOLIN, *Tradiţia artistică a Moldovei în tipăriturile ieromonahului Macarie*, în *Mitropolia Moldovei*, an. 1959, nr. 3—4, p. 57—62 ; idem, *Ilustraţia în vechea carte bise- ricească*, în *Biserica ortodoxă română*, an LXXVIII (1960), nr. 7—8, p. 683—684.

¹⁷ V. MOLIN, *Ilustraţia ...*, p. 685—686.

¹⁸ *Ibidem*, p. 689.

tradiție autohtonă (vezi *Tetraevanghelul* lui Gavril Uric din 1429).

Este necesar să menționăm că în cartea manuscrisă românească icoana apare în secolul al XV-lea. În ce privește cartea manuscrisă moldovenească, ea este semnalată pentru prima dată la 1429 în *Tetraevanghelul* lui Gavril Uric, descris atât de competent de S. Ulea în interesantul studiu despre Gavril Uric, primul artist român cunoscut¹⁹. O descriere minuțioasă și de largă erudiție a miniaturilor cu chipurile evangheliștilor ne oferă interesantul studiu al prof. M. Berza care arată că miniaturile descrise de domnia sa, după cărțile moldovenești aflate la Muzeul istoric de stat din Moscova, sînt « cuprinse în chenare late dintr-una, două sau trei benzi, ornate cu motive geometrice, și mai ales vegetale stilizate. . . de un foarte frumos efect artistic »²⁰.

Am insistat asupra acestor aspecte deoarece și cartea românească tipărită va încerca la începuturile sale, prin activitatea lui Filip Moldoveanul, să realizeze o portretizare grafică, ceea ce o apropia de cartea manuscrisă. În acest context credem că tocmai cele relatate mai jos infirmă teza despre lipsa de portretizare grafică în cartea românească tipărită din secolul al XVI-lea²¹.

S-a mai relevat în literatura de specialitate românească faptul că *Tetraevanghelul* din 1546 este o copiere tipografică a *Tetraevanghelului* lui Macarie din 1512. Pe zeci de pagini este reprodus întocmai textul lui Macarie. *Tetraevanghelul* lui Macarie a slujit drept model lui Filip Moldoveanul. Acesta a tăiat slove noi, imitînd tiparul macarian; a folosit ca model frontispiciile și inițialele ornate macariene. Singura deosebire, în afară de faptul că Filip Moldoveanul a gravat un nou clișeu în lemn, este că în frontispiciile de la începutul evangheliilor, în locul stemei Țării Românești așezată de Macarie în centru gravurii, se află stema orașului Sibiu. Pagina de început a evangheliei lui Marcu, reprodusă în imagine la mărime naturală, constituie un exemplu concludent (fig. 8). Prezența stemei Sibiului (două săbii încrucișate cu vîrfurile în jos și cu coroana deasupra) a fost interpretată de mai mulți



Fig. 13. — Xilografură din *Tetraevanghelul* lui Filip Moldoveanul de la 1546, în care apare jos și stema Sibiului.

¹⁹ SORIN ULEA, *Primul artist român cunoscut*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria *Artă plastică*, tom. 11, nr. 2, p. 235—264. Este prin urmare greșită afirmația lui V. Molin că abia în *Tetraevanghelul* de la Homor din 1473 apare pentru întâia dată « în cadrul unei cărți de cult un portret »; V. MOLIN, *Ilustrația . . .*, p. 689.

²⁰ M. BERZA, *Trei tetraevanghele ale lui Teodor Mărgărescu în Muzeul istoric de la Moscova*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare. Culegere de studii îngrijită de M. Berza*, Edit. Acad. R.P.R., 1964, p. 604. Cu privire la ilustrarea cărții manuscrise din epoca lui Ștefan cel Mare, vezi și studiul profesorului M. BERZA, *Ultimul*

manuscris minuat din epoca lui Ștefan cel Mare, în *Studii și cercetări de istoria artei*, an. II (1955), nr. 3—4, p. 129 și urm. O bibliografie bogată privind cercetările românești de după Eliberare cu privire la cartea manuscrisă miniată vezi în studiul *Cultura medievală* de D. SIMONESCU și CORINA NICOLSCU, în *Studii, revistă de istorie*, an. XV (1962) nr. 6, p. 1505—1524. Completări și precizări prețioase la această bibliografie vezi în interesantul studiu semnat de MARIA ANA MUSICESCU, *Cercetări de artă medievală românească în anii puterii populare*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria *Artă plastică*, tom. 11 (1964), nr. 1, p. 55—68.

²¹ V. Molin, fără a cunoaște xilografurile lui Filip Mol-



Fig. 14. — Simbolul evanghelistului Matei din Tetraevanghelul lui Filip Moldoveanul de la 1546.



Fig. 15. — Simbolul evanghelistului Marcu din Tetraevanghelul lui Filip Moldoveanul de la 1546.



Fig. 16. — Simbolul evanghelistului Ioan din Tetraevanghelul lui Filip Moldoveanul de la 1546.

cercetători ca dovadă sigură a tipăririi cărții la Sibiu. Pagina reprodusă aici cu rîndul de majuscule executate, evident, după gravură și nu culese, cu inițiala Z care imită foarte bine modelul macarian dă o imagine concludentă despre prezentarea grafică generală a cărții tipărite de Filip Moldoveanul. În general în elementele de ornamentare *Tetraevanghelul* lui Filip Moldoveanul nu este mai sărac decât *Tetraevanghelul* din 1512, doar prezența unor inițiale simple și rudimentar executate este în defavoarea primului. O formă cu totul aparte prezintă în *Tetraevanghelul* lui Filip Moldoveanul inițiala M (fig. 9), care, de fapt, redă aceeași stemă a Sibiului cu săbiile și cu coroana la mijloc.

Elementul nou în *Tetraevanghelul* lui Filip Moldoveanul sînt xilografurile reprezentînd figurile omenesti. La sfîrșitul evangheliilor lui Matei, Luca și Ioan se află, pe o pagină întregă, chipul lui Christos. Ca și în tipăriturile cu caractere latine din acea vreme, textul care însoțește figura a fost gravat în lemn și tipărit astfel. În toate cele trei xilografuri mari, jos, lângă piciorul drept al lui Christos se află monograma lui Filip Moldoveanul (fig. 10). Dacă la sfîrșitul evangheliei lui Matei chipul lui Christos este reprezentat în plină pagină (fig. 11), la sfîrșitul evangheliei lui Luca, sub xilogravura mare este așezat simbolul evanghelistului Luca (fig. 12), iar la începutul evangheliei lui Matei stema Sibiului (fig. 13). Tot la sfîrșitul evangheliilor lui Matei, Marcu și Ioan, în spațiul liber după text, sînt așezate simbolurile acestora (fig. 14–16). La capătul celor patru evanghelii, acolo unde se află epilogul cărții cuprinzînd indicațiile despre data tipăririi cărții și numele tipografului, apar pe o pagină întregă încă o dată simbolurile celor patru evangheliști și stema Moldovei (fig. 17).

În ilustrarea cărții Filip Moldoveanul s-a inspirat, indiscutabil, dintr-un *tetraevanghel* manuscris. La această concluzie ne duce și locul de naștere a xilografurilor.

Menționăm că și în *Tetraevanghelul* lui Macarie, pagina dintre sfîrșitul unei evanghelii și începutul celeilalte este goală²², ceea ce indică un loc lăsat liber în mod inten-

doveanul, care au fost publicate ulterior studiului domniei sale, scria: « Constatăm că *portretizarea grafică*, fie chiar într-o singură culoare (în rudimentara xilografieră), nu apare în primele perioade de tipar din secolul al XVI-lea (Macarie-Liubavici-Coresi), ci abia mult mai tîrziu... Frontispicii și inițiale avem din plin, însă o imagine ilustrativă, o gravură cu scene religioase cuprinde abia Triod-Penticostarul îngrijit

de diaconul Coresi (Tirgoviște, 1558) ». Cu privire la aceste xilografuri coresiene V. Molin scria: « Gravurile sînt multe (11), sînt mari (circa 20 × 13 cm) și interesante ca factură xilografică, cu totul neobișnuite înainte și mult după apariția acestui triod... ». V. MOLIN, *Ilustrarea...* p. 704–705.

²² Am avut ocazia să examinăm mai multe exemplare din *Tetraevanghelul* lui Macarie. Dintre acestea, un exemplar



Fig. 17. — Simbolurile celor patru evangheliști și stema Moldovei în Tetraevangelul lui Filip Moldoveanul de la 1546.

ționat, poate chiar cu gândul de a așeza aici o xilografură. Filip Moldoveanul n-a lăsat goală această pagină, ci a executat frumoasele xilografuri reproduse aici.

Originea xilografurilor lui Filip Moldoveanul rămâne totuși o problemă deschisă. Nu avem deocamdată nici o informație cu privire la modelele pe care acest iscusit gravor le-a putut folosi. Este însă neîndoielnic că el a creat singur xilografurile, le-a gravat cu propria-i mână. În favoarea acestei constatări se pot invoca două argumente hotărâtoare. Primul este prezența pe xilografuri, sau cel puțin pe cele așezate în plină pagină, a monogramei meșterului. În al doilea rând, analiza xilografurilor arată că Filip Moldoveanul nu a pre-

luat clișee de la vreo altă tipăritură. Gravurile sînt însoțite de texte în limba slavonă și cu litere chirilice. Acestea au fost gravate în lemn împreună cu imaginea. Prin urmare este exclusă folosirea clișeului de la vreo tipăritură cu caractere latine. Rămîne eventualitatea folosirii clișeului de la o tipăritură cu caractere chirilice. Am parcurs toate tipăriturile chirilice anterioare anului 1546, cînd s-a tipărit *Tetraevanghelul* lui Filip Moldoveanul. Fondul extrem de bogat în asemenea tipărituri al Bibliotecii de stat M. E. Saltikov-Șcedrin din Leningrad ne-a ușurat foarte mult sarcina. În cursul acestei cercetări am constatat că în tipăriturile chirilice anterioare anului 1546, fie ele din Cracovia, Cetinje, Praga, Veneția sau din altă parte, xilogravurile amintite nu figurează. Este deci exclusă și posibilitatea folosirii de către Filip Moldoveanul a clișeelor din vreo tipăritură cu caractere chirilice. Credem deci că este îndreptățită concluzia că ne aflăm în fața unei creații artistice românești originale, realizate de mîna meșterului din Moldova, Filip Moldoveanul.

Xilogravurile lui Filip Moldoveanul au fost toate tipărite cu cerneală neagră, deși tipograful folosea la inițiale și la paginile cu frontispicii și cerneală roșie. Ca aspect artistic în xilogravurile lui Filip Moldoveanul se observă influența artei bizantine, preluată din manuscrisele autohtone și arta Renașterii. Examineate comparativ, aceste xilogravuri atît ca tehnică de execuție grafică cît și ca aspect artistic sînt, după părerea noastră, superioare xilogravurii lui Schweipolt Fiol. Xilogravurile lui Filip Moldoveanul trădeză un înalt meșteșug al gravurii în lemn. Liniile sînt tăiate cu multă iscusință, prezintă chipul mult mai veridic decît xilogravurile reproduse mai sus din *Mineiul* de la 1538 tipărit de Bojidar Vukovici. Nu este deci nici o exagerare dacă afirmăm că aceste xilogravuri sînt la nivelul celor cunoscute din tiparul chirilic european al timpului. Ele sînt mai reușite, mai artistic executate decît acele 11 xilogravuri pe care le întîlnim la mai mult de un deceniu mai tîrziu în *Triod-Penticostarul* tipărit de Coresi la Tîrgoviște în 1557–1558²³.

Mai rămîne să răspundem la întrebarea referitoare la persoana xilogravurului. Avem extrem de puține informații directe despre Filip Moldoveanul. *Tetraevanghelul* din 1546 în care figurează numele lui nu dă în epilogul cărții alte informații decît că este tipăritorul cărții. Pe xilogravurile, așa cum s-a văzut, găsim monograma lui. Aceasta este tot ce știm indiscutabil despre iscusitul meșter. Epilogul cărții amintite nu conține precizări cu privire la locul de tipărire. Sînt însă unele informații oferite de *Tetraevanghelul* din 1546, care ne dau posibilitatea să abordăm, sub rezerva unei ipoteze, identificarea lui Filip Moldoveanul.

Nicolae Iorga exprimase în 1931 părerea că Filip Moldoveanul și Filip Mahler, care a tipărit în 1544 *Catehismul luteran românesc* la Sibiu, ar fi una și aceeași persoană. El arată în comunicarea sa ținută la Academia Română: « Filip Moldoveanul din 1546 e încă un necunoscut. Să nu fie același cu Filip (Mahler) zugravul, căruia i s-a cerut de la sași Catehismul din Sibiu...? Identitatea celor doi tipografi se impune și titlul de (Moldoveanul), dat lui Filip în cartea slavonă din 1546, arată că din Moldova a plecat acest pictor de biserici și meșter de slove, care ia loc între vechii noștri cărturari »²⁴. În jurul ipotezei lui N. Iorga, în ultimii ani s-a deschis o dispută aprinsă. Unii cercetători susțin, cu argumente noi, punctul de vedere al istoricului român, alții o contestă²⁵. Elementul nou adus în discuție de cei care susțin identitatea lui Filip Moldoveanul cu Filip

complet foarte bine conservat se află în păstrarea Fondului de manuscrise și cărți rare a Muzeului istoric central de stat din Moscova.

²³ Xilogravurile *Triod-Penticostarului* coresian au fost reproduse în vol. I din *Bibliografia românească veche* de IOAN BIANU și NERVA HODOȘ. Am avut ocazia să examinăm în original xilogravurile din *Triod-Penticostarul* lui Coresi aflat în două exemplare la Biblioteca publică de stat M. E. Saltikov-Șcedrin din Leningrad, comparindu-le cu xilogravurile din *Tetraevanghelul* lui Filip Moldoveanul aflat la aceeași bibliotecă.

²⁴ N. IORGA, *Cinci comunicări la Academia Română*, III.

Tipărituri românești necunoscute, în *Revista istorică*, an. 17 (1931), nr. 1–3, ianuarie–martie 1931, p. 26.

²⁵ Părerile opuse au fost formulate cel mai clar în următoarele lucrări: P. P. PANAITESCU, *Inceputurile scrisului în limba română*. Noi contribuții, în *Studii și cercetări de bibliologie*, vol. V (1963), p. 112–114; L. DEMÉNY și DAN SIMONESCU, *Un capital important din vechea cultură românească (Tetraevanghelul, Sibiu, 1546)*. Supliment la *Studii și cercetări de documentare și bibliologie*, an. VII (1965), nr. 1, p. 6–7; P. P. PANAITESCU, *Inceputurile și biruința scrisului în limba română*, Edit. Acad. R.P.R., București, 1963, p. 123–125.

Mahler (alias Pictor) este că în *Tetraevanghelul* din 1546 figurează de trei ori în frontispicii, o dată pe xilogravură și o dată sub forma inițialei M stema orașului Sibiu, ca dovadă incontestabilă că tipăritura a ieșit de sub teascurile oficinei sibiene. Aceasta înseamnă că la Sibiu a existat o tipografie cu caractere chirilice, fapt care, credem, azi nu mai poate fi contestat. Cele relatate atestă totodată că Filip Moldoveanul a fost gravor, ceea ce face ca să fie firească apropierea dintre el și Filip Mahler (Pictor), forme sub care se întâlneste numele lui în însemnările din arhivele orașului Sibiu. Numele de « Pictor » sau « Mahler » arată calitatea de caligraf, desigur și gravor al lui Filip, care, după cum apare în însemnările din arhivă, se află în serviciul magistraturii orașului între 1521 și 1554. Numele lui figurează mai mult de 40 de ori în însemnări, el fiind ani în șir funcționarul permanent al magistraturii în calitate de « *scriba valachicus* ».²⁶ El redacta și copia scrisori cu caractere chirilice destinate curților domnești sau boierilor din Țara Românească și poate și din Moldova, traducea din slavonă sau română în germană scrisorile primite de magistratul orașului Sibiu. Filip Mahler sau Philippus Pictor mai îndeplinea în serviciul orașului Sibiu și misiuni diplomatice. Deseori este trimisul orașului Sibiu în Țara Românească pentru a purta un mesaj mai important la curtea domnească, pentru a duce tratative cu privire la frontieră, pentru a afla știri în legătură cu mișcările trupelor otomane etc. Totodată, la casa lui din Sibiu trag deseori solii și boierii veniți din Țara Românească. Filip Mahler avea deci un rost bine determinat și toate aceste știri nu numai că nu exclud, dar confirmă faptul că el a jucat un rol important în viața culturală, opera lui pune în lumină o nouă pagină în istoria culturii medievale românești. Filip traducătorul, caligraful și pictorul este, deci, și după părerea noastră, una și aceeași persoană cu Filip Moldoveanul, tipăritorul primelor xilogravuri în istoria tiparului românesc și tipăritorul primului text în limba română.

Cercetări viitoare vor lumina aspecte încă obscure legate de figura tipografului și gravorului român Filip Moldoveanul. Intenția noastră a fost de a atrage atenția asupra xilogravurilor lui, oferind, totodată, un material comparativ din istoria xilogravurii tipăriturilor chirilice europene a timpului.

²⁶ Toate aceste însemnări au fost publicate recent în interesantul studiu semnat de A. Huttman și P. Binder, *Contribuții la biografia lui Filip Moldoveanul, primul tipograf*

român, în *Limba și literatură*, vol. XVI, București, 1968, p. 145—174.

CASA DOMNEASCĂ DE LA CURTEA VECHE DIN BUCUREȘTI. ÎNCEPUTURILE BAROCULUI ÎN ȚARA ROMÂNEASCĂ

de arh. CONST. JOJA

Cercetările începute în toamna anului 1967 la Curtea Veche și Hanul Manuc aveau să aducă, pe lângă descoperirea în întregime a palatului domnesc, și surpriza regăsirii a două case aparținând Curții Domnești, case înglobate în zidăriile Hanului Manuc, fapt care a permis conservarea în stare intactă a acestor clădiri unice în istoria arhitecturii civile românești.

Dintre cele două clădiri, Casa Domnească și corpul de gardă, Casa Domnească a păstrat intacte și elementele de decorație interioară și exterioară, unele ascunse sub stratul nou de tencuială, altele rămase în podul camerelor amenajate pentru han.

Vândute la mezat în 1799 împreună cu celelalte parcele ale Curții Domnești de către Vodă Hangerliu, ele au fost încorporate în clădirile care au format hanul construit în primii ani ai secolului al XIX-lea și transformat în hotel « Dacia » la 1870.

Avînd cornișa mai ridicată cu un metru decît celelalte corpuri ale patruleterului hanului, ieșind deci din unitatea arhitecturii interioare și exterioare, latura de nord a hanului trebuia să dea de bănuît că făcea parte dintr-o construcție anterioară. Într-adevăr, primul sondaj de 10 × 10 cm făcut la legătura corpului nord cu cel din est a scos la iveală un stîlp de stejar: dovada pridvorului continuu îngropat în zidăria corpurilor laterale. Al doilea sondaj de aceeași dimensiune făcut la legătura corpului de nord cu cel de apus nu a dus la nici un rezultat. Mai tîrziu s-a constatat greșeala de 5 cm în aprecierea locului stîlpului pridvorului.

Cercetările făcute în podul hanului au dus la descoperirea unei cornișe întregi cu resturi de capitele și decorații florale care indicau existența unui corp aparte înglobat mai tîrziu în construcția hanului. Decojirea tencuielilor a permis identificarea completă a Casei Domnești și a corpului de gardă așezat la 9 metri depărtare. Au apărut în exterior sub tencuială urmele vechilor pilaștri tăiați ulterior și colțurile rotunde ale parterului și etajului cu dubla pilastratură pe fiecare latură, ferestrele cu ambrazura în exterior, mod întîlnit pentru prima oară în țară, și parte din tencuiala originală executată cu mortar de var și cîlți, lisată de trei ori ca orice tencuială de frescă. Dimensiunile exterioare ale Casei Domnești sînt 16,00 × 17,30 m.

Casa Domnească a cunoscut trei etape de construcție, iar corpul de gardă cinci etape. În secolul al XVII-lea se construiește corpul de gardă compus din două pivnițe paralele, acoperite cu bolți cilindrice, fără arcuiri dublouri, cu cîrămidă de dimensiunea 4—12—25, lucrată neregulat, cu o ușă în acoladă în extremitatea de est și treceri spre grădină, la nivelul căreia pivnița devenea parter din cauza înclinării terenului. Peste această pivniță era construit un parter cu un pridvor pe stîlpi de lemn la fațada de sud. Indicația că a fost numai parter, fără etaj, o dau tălpile de lemn peste care s-au zidit pereții despărțitori ai etajului adăugat mai tîrziu, tălpi care erau de fapt coardele fermelor în care se vedeau îmbinările arhaetrierilor și deci panta mare a primului acoperiș. Lungimea pivnițelor era mai mare cu 9 m decît cea actuală, pînă la limita viitoarei Case Domnești.



Fig. 1. — Planul Curții Domnești ridicat de Ernst, 1791.
Foto Gh. Marin.

La sfârșitul secolului al XVII-lea se construiește, în continuarea acestui corp, lipit de el, un adaos format dintr-o sală și două camere, cu pivniță, acoperită cu grinzi de lemn sprijinite pe arcuri dublouri, parterul avînd un nivel mai ridicat decît cel al corpului vechi. Conturul casei adăugate se observă clar, deoarece zidurile sălii au dimensiuni diferite, cel adiacent camerelor 0,42 m și cel exterior, care mai târziu va deveni interior, 0,80 m, ca și cel lipit de vechiul corp anex. Parterul are ferestrele cu ambrazura în interior, ferestre păstrate pînă astăzi.

În a doua fază de construcție se dărîmă zidurile parterului și arcele pivniței, pentru a se coborî nivelul parterului, precum și bolțile corpului anex pe o lungime de 8,30 m, pentru a se construi Casa Domnească, despărțită de corpul anex cu care rămîne legată doar la etaj prin pridvorul de pe fațada sud. Se adaugă atunci pe latura de nord a sălii două camere la parter și se ridică etajul pe care îl cunoaștem astăzi, cuprinzînd o mare sală de primire.

Nu se poate preciza cînd au fost adăugate zidurile neșesute care au separat două camere mici de salonul mare. Nu s-au găsit urme de stucaturi și profile la parter, dar etajul a fost bogat împodobit atît în interior cît și în exterior. Fiecare fereastră a etajului a fost decorată cu un profil cu baghetă și sigmă, cu colțurile ornamentate cu frunze și o mare decorație florală deasupra ferestrei, cu cîte un medalion în centru. Între ferestre se află cîte o nișă semicirculară deasupra căreia s-a găsit desenul stucaturii. Din stucatura de deasupra ferestrei s-a găsit numai desenul medalionului și parte din frunzele care făceau compoziția ornamentului.

A treia fază de construcție este cea de după focul din 1718, cînd pridvoarele și planșeele arse sînt refăcute de către domnitorul Mavrocordat cu arcaturi de paiantă foarte apropiate ca proporții de cele de la mănăstirea Văcărești. Stîlpii sculptați sînt deci făcuți la această dată.

A patra fază de reconstrucție i se datorește lui Manuc la 1808, cînd se adaugă corpul de vest care înglobează în zidărie două travee ale Casei Domnești și casa însăși este înglobată în adaosurile care au format poarta de închidere a hanului.

A cincea fază de reconstrucție are loc la 1870 cînd hanul se transformă în hotel « Dacia »; pridvoarele se închid cu geamuri, se suprapun pardoseli noi, se modifică aproape toate golurile de uși și ferestre și se amenajează magazine noi la parter.

Prin demolarea unor ziduri la etaj au ieșit la iveală două arcaturi originale cu șabloanele trilobilor păstrate perfect, ca și trei stîlpi de stejar de cinci metri înălțime, cu capitele sculptate într-o manieră pur constantinopolitană. Desfăcîndu-se geamlîcul hotelului « Dacia » au apărut alte patru coloane originale cu capitele sculptate cu mici vari-

ații, care s-au păstrat învelite în scîndurile ce formau stîlpii geamlîcului. După desfacerea zidurilor de paiantă din interiorul etajului și a două tavane suprapuse s-a precizat sala mare cu tavanul ei pictat cu motive obișnuite anilor 1870.

Ferestrele etajului evazate în exterior fac ca această dispoziție să aibă un efect puternic decorativ pentru fațade. Glaful superior și inferior este de asemenea înclinat la 45° și n-a fost protejat cu nici un fel de material; tencuiala cu cîlți și var a fost suficient de puternică ca să reziste intemperiilor, fapt dovedit la cele patru ferestre originale care s-au păstrat cu tencuiala lor veche. Dispoziția de evazare în exterior se va întîlni în multe case bucureștene din secolul al XVIII-lea, înclinarea atenuîndu-se în secolul al XIX-lea sau fiind profilată puternic.

Planul etajului nu este nici intrat nici ieșit, ci rămîne la linie cu planul fațadei parterului, dar un brîu cu profile mărunte separă clar cele două nivele. Introducerea unui impost deasupra capitelului, sugerînd arhitrava și friza, este a doua importantă inovație în arhitectura românească, care va da și în arhitectura civilă și în arhitectura bisericească posibilități plastice de expresie foarte apreciate în secolul al XIX-lea.

Cornișa însăși a Casei Domnești este profilată cu un sentiment baroc tîrziu, foarte aproape de rococo, dar cu multă eleganță și rafinament.

Casa Domnească era astfel complet identificată, cu toate schimbările de goluri făcute în timp, schimbări atestate de arcele de descărcare care nu mai corespundeau noilor goluri practicate. Cercetarea fundațiilor a pus în lumină tehnica de lucru întrebunătățită: piloți de stejar de 15–20 cm diametru bătuți în pămînt, peste care s-a construit zidăria pivniței jumătate îngropată în pămînt către stradă, după cum atestă stratul de călcare al străzii pavate cu dulapi de stejar de 6 cm grosime așezați pe grinzi de 20/20 cm grosime găsiți la 80 cm sub nivelul pavajului actual. Nivelul pardoselii pivniței ajungea la nivelul curții interioare și devenea parter, terenul fiind înclinat către Dîmbovița. Zidul de contur al pivniței era construit pe o serie continuă de arce de descărcare avînd 1,50 m deschiderea.

Pivnița este traversată de primul zid de incintă al curții domnești dăruit cu ocazia construirii casei; al doilea zid de incintă construit după lărgirea curții se poate vedea la o distanță de 25 m spre Dîmbovița.

Parterul, format dintr-o sală și patru camere, reproduce planul tradițional al caselor țărănești dezvoltate (dublul planului sală și două camere) și al caselor boierești tradiționale. Un pridvor lat de 4 m pe toate nivelele ocupă în întregime fațada de sud. Etajul, de o înălțime neobișnuită, 5,00 m, a suferit modificări în timp. Zidăria neșesute de zidurile exterioare au despărțit etajul într-un salon de dimensiunea 10,50 × 11,40 m, acoperit cu fermă bulonată cu buloane mecanice, și două camere mai mici. Factura neobișnuită a fermei indică construcția ei probabilă la începutul secolului al XIX-lea.

Cercetarea planului ridicat de Ernst în 1791, în timpul ocupației austriece, arată clar existența acestor două clădiri despărțite, dar nu mai arată nimic din acareturile probabil existente în curte pe lîngă aceste două clădiri în afară de latura est legată de corpul de gardă. E posibil ca a doua clădire să fi servit la început numai ca locuință pentru personalul care slujea domnitorului și doamnei și abia mai tîrziu drept corp de gardă.

Cercetarea elementelor stilistice ale Casei Domnești ne pune în fața primului influx baroc-constantinopolitan în țară, într-o puritate care nu va mai fi întîlnită niciodată în anii următori. Pilaștri canelați la etaj, cu capitele cu acantele obișnuite stilului brîncovenesc și volute, replica exactă în capitel de pilastru a capitelului foișorului din palatul de la Mogoșoaia, primii de acest fel în țară, arată neîndoiește că lucrarea s-a executat după terminarea palatului Mogoșoaia. Faptul că arhitectura Casei Domnești nu are nici o legătură cu arhitectura obișnuită a palatelor brîncovenești arată că nu e vorba de Casa Doamnei construită de Brîncoveanu, ci de Casa Doamnei cu opt odăi construită de Ștefan Cantacuzino la 1715, ocupînd și un colț de grădină¹. Același număr al odăilor, ca și noutatea arhitecturii ruptă de stilul brîncovenesc și execuția mai slabă decît cea a

¹ P. CERNOVODEANU, *Istoria Bucureștilor prin cîlători străini*, I, București, 1961, p. 189.

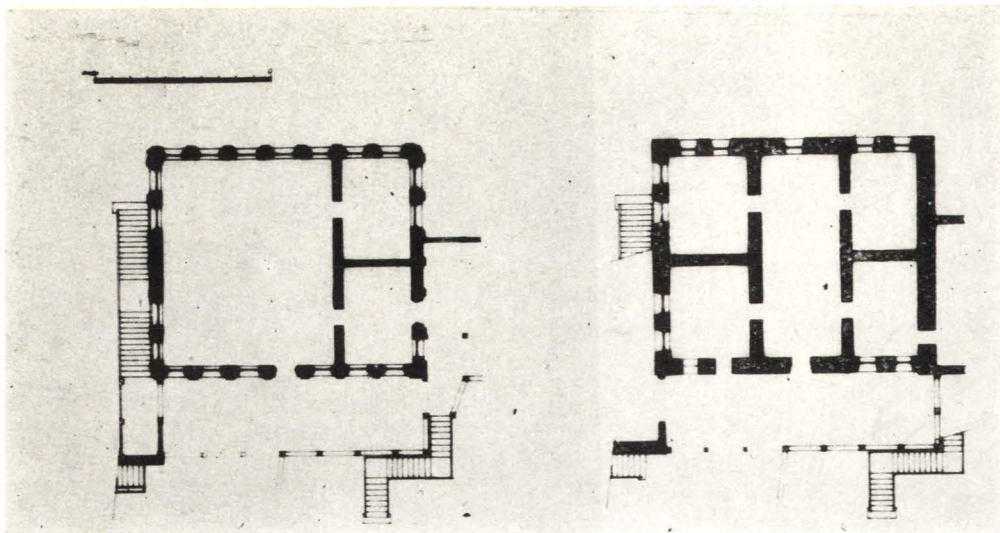


Fig. 2. — Casa Doamnei, plan parter-etaj. Foto Gh. Marin.

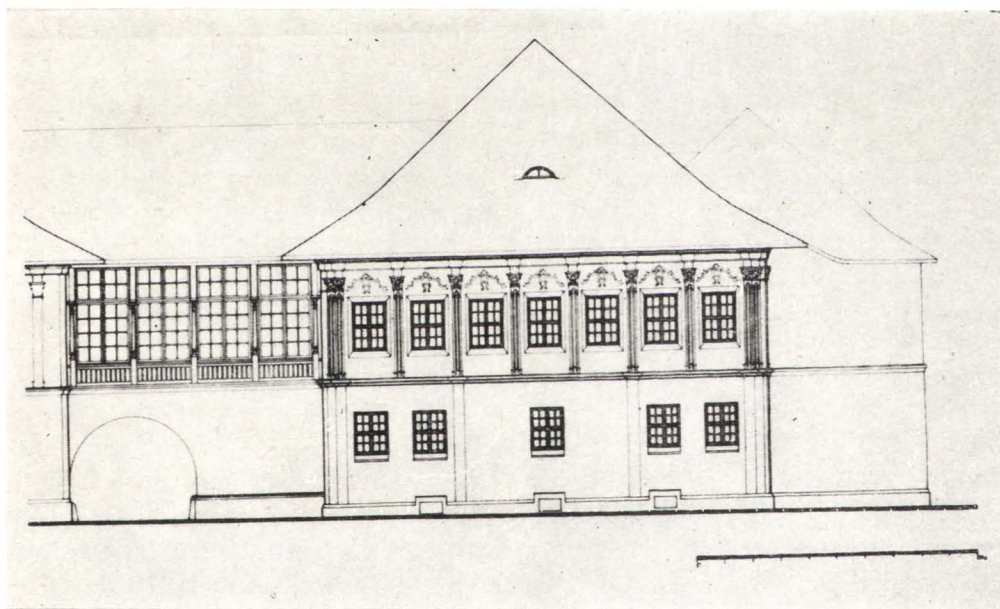


Fig. 3. — Fațada de pe strada 30 Decembrie. Restaurare C. Joja. Foto Gh. Marin.

zidăriilor brîncovenești, pivnițe neboltite și nici un element de piatră la ferestre sau la pridvor pot confirma ipoteza datării ei. De asemenea, nici decorația în stuc nu mai e decorația obișnuită la Potlogi, Fundeni, Hurezi, dar nici cea a lui Mavrogheni de la Almaj, ci mai degrabă cea de la mănăstirea Berca a lui Mihalcea Cîndescu și de la Cotroceni a lui Șerban Cantacuzino. Pe de altă parte, barocul tîmplei bisericii Pantelimon a lui Grigore Ghica din 1750 e mult evoluat spre rococo, și elemente rococo nu s-au găsit în Casa Domnească. Nici un izvor documentar nu mai menționează zidirea de noi construcții după 1715 în Curtea Domnească, în afară de biserica Sf. Anton construită la 1735. În 1765 Curtea este distrusă în timpul războiului ruso-turc și nu mai este locuită. În 1775 Ipsilanti începe construirea Curții Noi din Dealul Spirii. Din 1765 este menționată

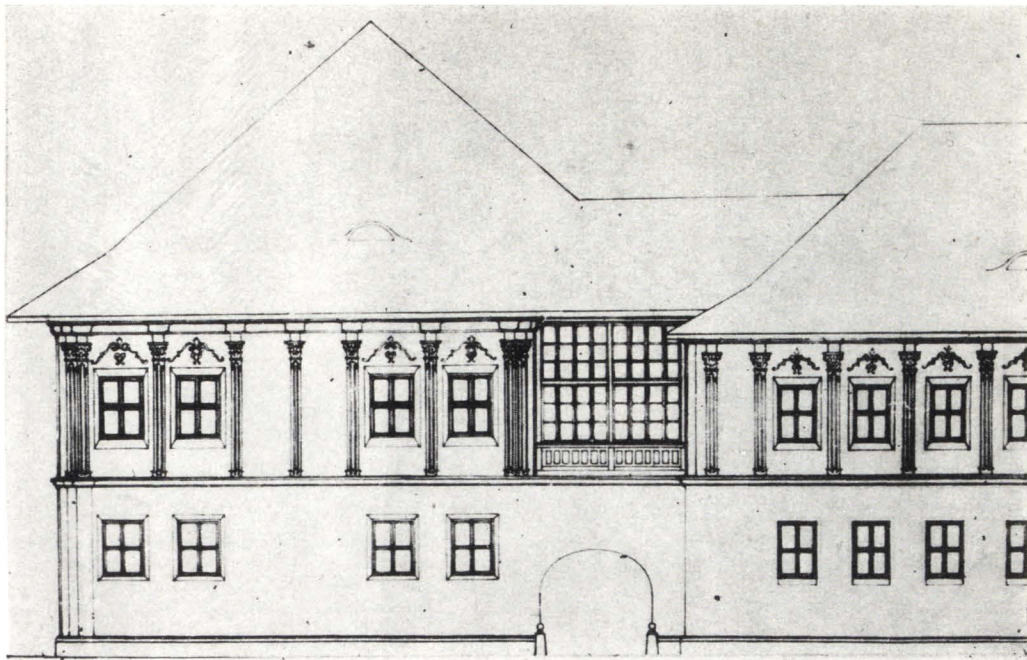


Fig. 4. — Fașada de pe strada Căldărari. Restaurare C. Joja. Foto Gh. Marin.

funcționarea închisorii din jurul bisericii Sf. Anton² și probabil Casa Domnească este utilizată ca tribunal și administrație a închisorii. Hrisovul lui Moruzi din 17 decembrie 1793 menționează existența «departamentului judecăților de crimenalion» în casa din curtea veche rămasă singură întreagă din curtea veche, împreună cu corpul de gardă.

În 1798 casa este vândută la mezat împreună cu celelalte parcele ale Curții Vechi.

În planurile de la 1791 Casa Domnească apare complet despărțită de corpul de gardă, care are ca appendice latura est a hanului. Deci lui Manuc i se datorește numai construcția laturii de sud și de vest, făcute și ele în două etape sau de meșteri diferiți, după cum arată structura lor diferită.

Pridvorul Casei Domnești legat de cel al corpului de gardă este refăcut după focul cel mare din 1718, când planșeele Casei Domnești și ale pridvoarelor au fost arse. Grinzile noilor planșee au fost încastrate în găuri făcute în zid alături de vechile încastrări, așa cum s-a constatat cu ocazia restaurării din 1967. Boiandrugii ferestrelor etajului arată și acum urmele marelui incendiu.

Refacerea clădirii în timpul unuia din cei mai mari constructori ai epocii postbrîncovenești, Nicolae Mavrocordat (1718–1730), ar putea fi dovedită de proporțiile foarte apropiate ale arcaturilor de paianță ale pridvorului cu cele ale pridvorului mănăstirii Văcărești. Constructorul pridvorului este balcanic, ceea ce explică factura trilobului și sculptura capitelului.

Examinînd arcul de la parterul Casei Doamnei, de pe strada Căldărari, constatăm că a fost zidit într-o altă fază, ulterioară terminării clădirii, pentru că nu a fost încastrat în colțul rotund al casei; acesta e un indiciu că pridvorul a fost refăcut în timp. Nu s-au găsit urme de scară interioară, deci scările au fost exterioare și pridvorul existent încă de la începutul clădirii.

Nicolae Mavrocordat venind direct de la Constantinopol, crescut în înțelegerea plastică și arhitecturală balcanică, n-ar fi putut suporta pentru locuința lui alte axe și sensuri spațiale de interior și altă interpretare a spațiului exterior, a valorii expresive a elementelor

² Istoria Țării Românești 1290–1690. Letopiseșul Cantacuzinesc, Ed. C. Grecescu – D. Simonescu, București,

p. 166–167.

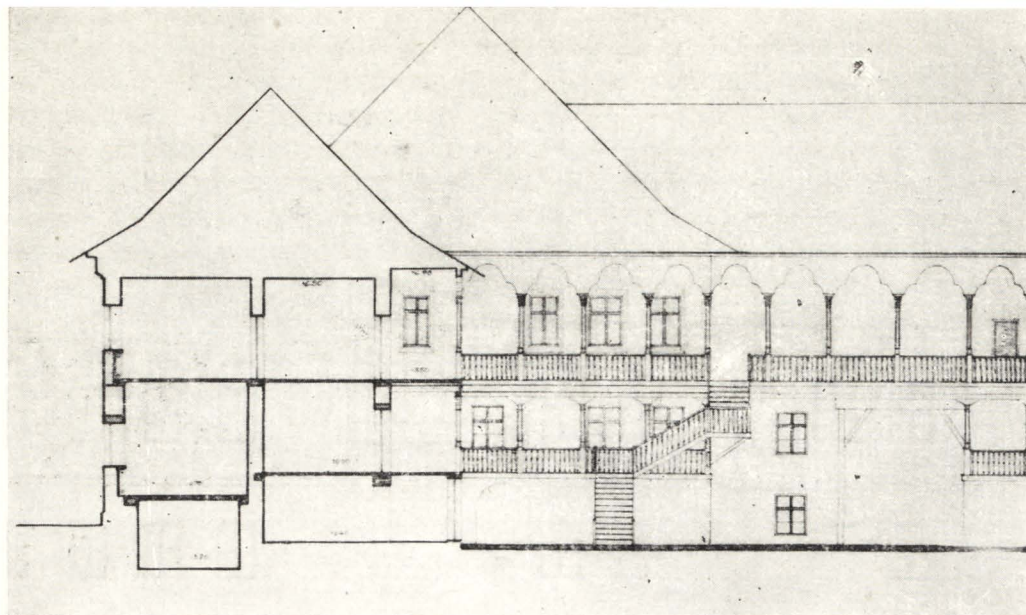


Fig. 5. — Fațada sud. Restaurare C. Joja.
Foto Gh. Marin.

de arhitectură și alte valori date materialului decît cele constantinopolitane. Cu toată înțelepciunea pe care a avut-o de a lucra mănăstirea Văcărești cu meșterii lui Brîncoveanu pentru a face locaș de închinăciune poporului pe care îl conducea, nu ar fi putut accepta să simplifice și să micșoreze spațiul de locuință, cum era cel din Casa Domnească, față de cel obișnuit somptuos din Balcani. Deci în timpul lui nu putea fi construită Casa Doamnei, presupunînd că aceea făcută de Ștefan Cantacuzino s-ar fi dărîmat, imediat după construirea ei, la focul cel mare din 1718. După Mavrocordat între 1730 și 1750 nu mai avem de-a face cu domnitori care să prețuiască valorile arhitecturii și care să fi construit ceva, așa că nimeni altul decît Ștefan Cantacuzino nu putea fi constructorul Casei Domnești.

Caracterul particular al etajului suprapus peste un parter de tip tradițional, etaj compus dintr-o mare sală de dimensiunile $10 \times 11,30$ m, două camere mici și un pridvor deschis de 16 metri lungime și 4 metri lățime, cu acces numai pe scări exterioare, dintre care una monumentală — ale cărei urme au fost găsite — făcea legătura cu palatul, arată că era vorba despre o casă cu un mare spațiu de primire, «une maison de plaisance» pentru Doamna.

Expresivitatea și bogăția ei decorativă influențează întreaga arhitectură civilă dintre 1715 și 1800 și chiar arhitectura bisericească. Elemente asemănătoare din decorația interioară și exterioară puteau fi văzute la fostul palat din mănăstirea Berca, unde se mai poate observa nișa semicirculară între ferestre la fel ca și în etajul Casei Doamnei și decorația în stuc din pronaosul bisericii. Elemente de arhitectură exterioară, pilaștri canelați, capitele florale cu impost simbolizînd arhitrava și friza, au fost utilizate în toată arhitectura civilă și bisericească și chiar în arhitectura țărănească. Barocul moldovenesc diferă uneori de cel muntenesc, deși influența constantinopolitană se făcuse tot atît de simțită și acolo cu toată evidența influență a barocului polonez. În ce privește barocul transilvan venit prin Austria, sînt diferențe substanțiale, fără să fie însă indicații că viziunea barocă a fost mai puternică acolo decît aici. Este însă barocul Principatelor impregnat de o poezie proprie arhitecturii lor și o vădită subtilitate ornamentală proprie barocului oriental, imperial ca și celui austriac, dar plin de rafinamente plastice ale unei vechi tradiții ornamentale.

În toate țările Renașterea și barocul au căpătat forme diferite corespunzînd înțelegerii arhitecturale specifice fiecărui popor, dar nicăieri nu s-a pierdut raportul dintre elemente, dintre coloană și antablament, dintre capitele și bază și într-o măsură chiar interaxele. În Țara Românească nimic din raporturile obișnuite Renașterii nu sînt nici măcar amintite,

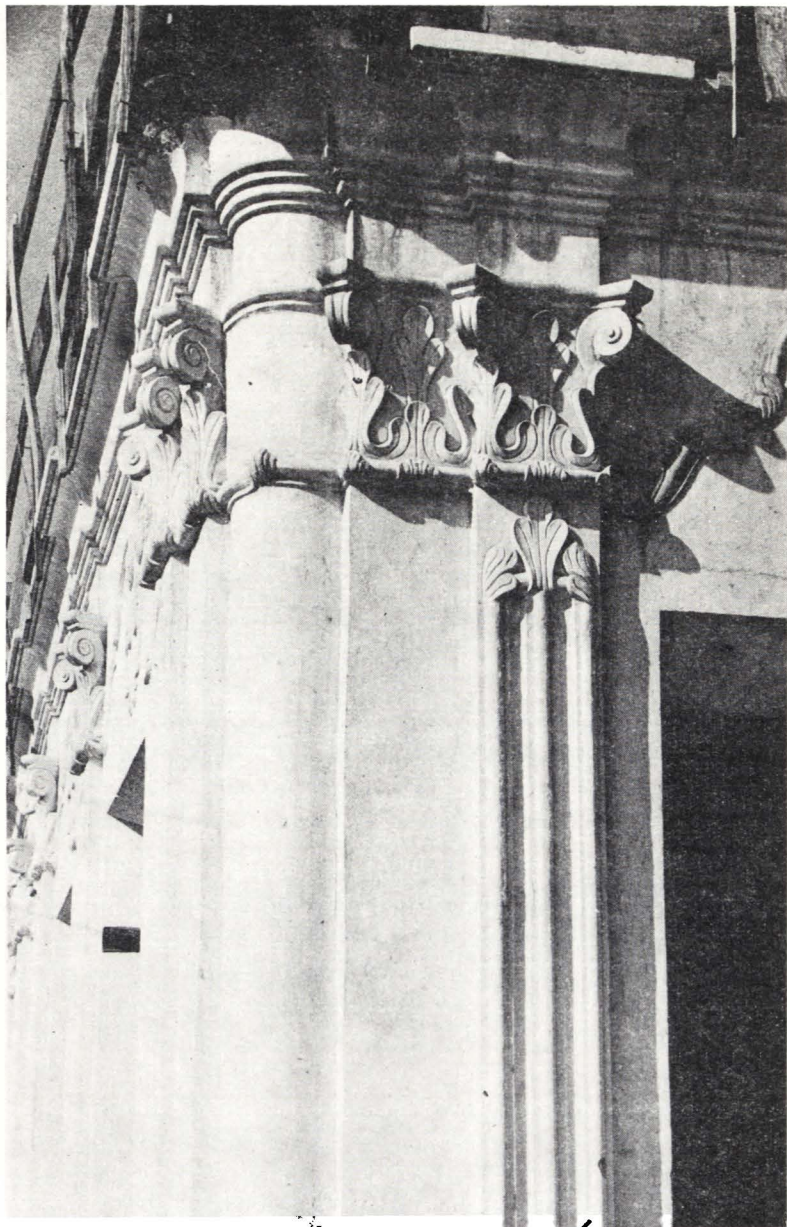


Fig. 6. — Unul din cele patru colțuri simetrice ale Casei Domnești. Foto Gh. Marin.

nici ca elemente, nici în decorație. Abia în barocul românesc începe să fie respectată modulația clasică a elementelor de arhitectură.

Arhitectura brîncovenească păstrase toate raporturile vechi între elementele de construcție, toate modulele vechii arhitecturi românești, chiar cînd decorul și compoziția atestă o inspirație netă de Renaștere ca în cele patru portale, de la Colțea, Sinaia, Berca, Rîmnicul-Sărat. Trilobii brîncovenești marchează o preferință pentru arhitectura venețiană anterioară Renașterii; balustradele, brîiele și fusurile coloanelor bogat sculptate într-un spirit cu adevărat românesc amintesc bogăția sculpturală a goticului venețian, totuși atît de diferite ca sentiment, tehnică și sensuri decorative. Românii n-au fost influențați de Renaștere și baroc, ci de arhitectura gotic-venețiană aflată la o diferență de 300 de ani. Abia barocul ne introduce în actualitatea culturii din secolul al XVIII-lea, lucru care a facilitat pătrunderea neoclasicului în secolul al XIX-lea. Dar pe cînd barocul românesc este impregnat de sensurile arhitecturii tradiționale și izbutește să dea cu Casa Doamnei valori incontestabile, neoclasicul este rupt total de arhitectura tradițională și pentru aceasta nu a putut da opere de valoare universală.

Exuberanța coloristică barocă rezervată toată interiorului e prezentă în barocul balcanic, dar la noi apare foarte tîrziu. Barocul pătrunde și vivifică arhitectura boierească

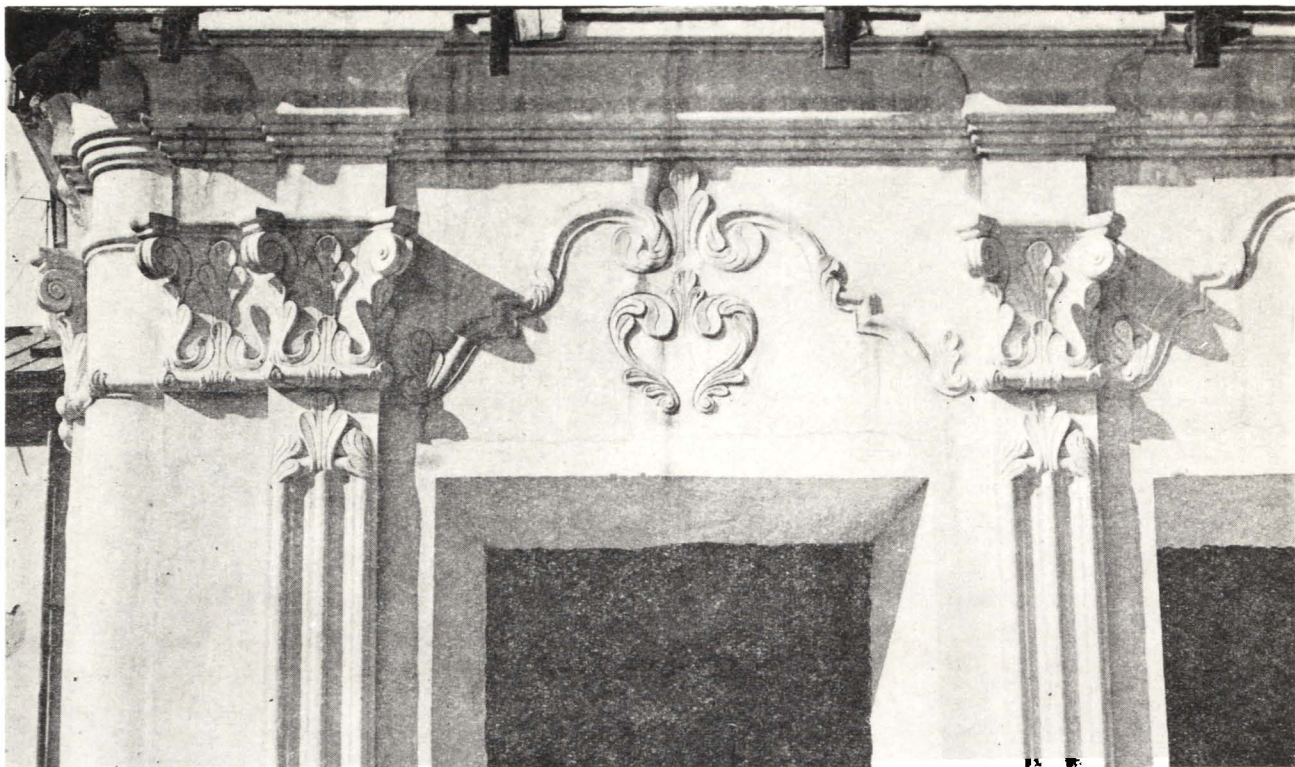


Fig. 7. — Decorația în stuc originală deasupra ferestrelor etajului. Foto Gh. Marin.

tradițională a Casei Domnești din Hanul lui Manuc mai mult ca un decor subtil care fără să încurce ritmurile arhitecturii tradiționale le subliniază, le ridică la înțelegerea clasică a arhitecturii. Fațada nu mai e tratată ca în arhitectura urbană pentru a fi furnizoare de lumină pe toată deschiderea ei; orizontalitatea și unitatea ei volumetrică rămân însă ca și cele ale arhitecturii urbane tradiționale și țărănești.

Mișcarea puternică care agită arhitectura barocă occidentală se liniștește la Constantinopol ca și la noi.

Dominanta orizontală tradițională a arhitecturii românești nu e ruptă în barocul nostru din secolul al XVIII-lea. Tendința spre unitatea clasică a arhitecturii românești rămâne valabilă în toată perioada barocului nostru.

Barocul occidental era stilul agitator de forme, barocul românesc rămâne în stilul formelor care apasă, făcut din economie și rațiune, o agitație de suprafață. Tendința spre sculptural și pitoresc a barocului occidental menținută din plin la Constantinopol nu se poate manifesta pe structura și volumetria rigidă a barocului românesc. Vibrarea puternică a fațadei în barocul occidental se înmoaie în Constantinopol și devine un desen în barocul românesc, o dantelă luminoasă.

Barocul românesc începe prin punctele lui culminante și culmea atinsă în Casa Doamnei nu se va mai repeta, dar e destul spre a ilustra cu putere spiritualitatea unei epoci întregi. Românii nu au avut de ales între viața care pulsează atât de puternic în arhitectura barocului occidental și manierismul baroc constantinopolitan, pentru că erau prea încorsetați în disciplina volumetriei tradiționale. Le rămânea atunci posibilă doar o rafinare barocă a tradiției și nimic în țară n-a depășit acest stadiu. Zidurile ondulate ale barocului constantinopolitan n-au găsit audiență la constructorul barocului românesc, n-au trecut din Bulgaria peste Dunăre. Mișcarea volumetrică a zidului curbat nu răspundea unor considerații funcționale, ci estetice. Considerații funcționale au păstrat acoperișul de șindrilă românesc, dar considerații estetice au prezidat la unitatea volumetrică și ritmică a arhitecturii noastre.

Contactul cu manierismul occidental început de Cantacuzini se face în plin baroc (Șerban Cantacuzino, 1678–1688, Bernini, 1598–1680). Reacția imediată este o epocă

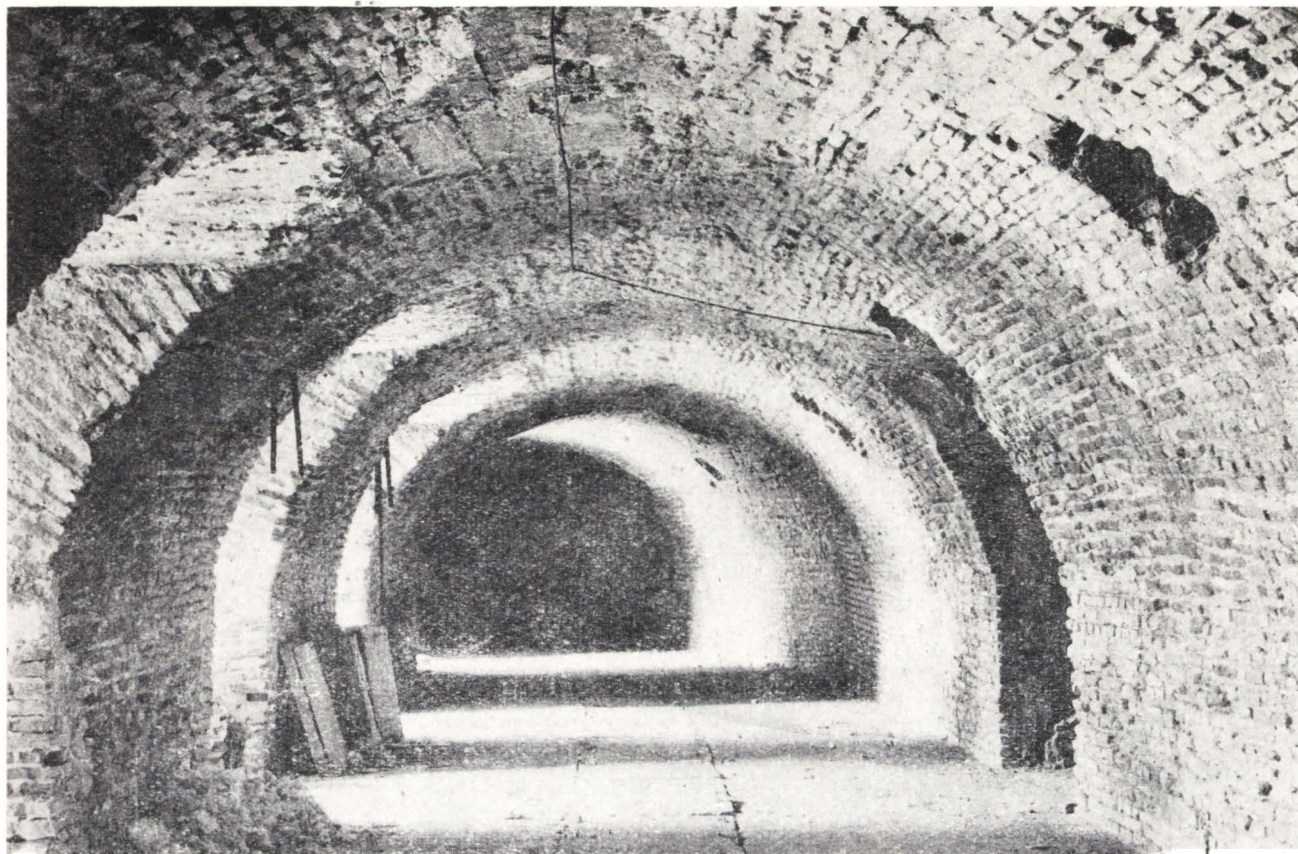


Fig. 8. — Una din bolțile corpului de gardă. Foto Gh. Marin.

corespunzătoare epocii de renaștere a arhitecturii românești, bisericești și boierești, pentru o perioadă de 36 de ani — 1678—1714 — prelungită pînă la 1730 cu Mavrocordat, dar împletită de la 1715 cu barocul românesc. Ceea ce n-a putut să facă barocul în Țara Românească a fost să introducă libertatea, dezordinea în locul ordinii prezentă totdeauna în arhitectura românească. Tot ceea ce barochizează în Occident, gesticulează ; arhitectura barocă românească nu a putut gesticula, nu a putut fi grandilocventă, a rămas fidelă înțelegerii arhitectonice tradiționale.

Barocul românesc e o caligrafie pe structura rigidă a arhitecturii boierești și bisericești. Casa Doamnei capătă o muzicalitate pe care arhitectura culelor din care derivă nu o are, oricît de sensibile ar fi exemplarele la care ne putem referi. Potențialul emotiv al Casei Doamnei, net superior celui al arhitecturii boierești tradiționale, este explicit pentru că barocul a încărcat de poezie arhitectura boierească care pierduse poezia arhitecturii țărănești: o altă modalitate poetică decît cea țărănească, poetica lumii baroce. Deși nu va atinge potențialul plastic înalt al arhitecturii urbane și țărănești, barocul românesc înseamnă ridicarea pe o treaptă superioară a arhitecturii boierești.

Cantacuzinii învățaseră la Padova, deci cunoscuseră Veneția după ce cu un secol înainte fuseseră construite în întregime Piața San Marco, palatele cu arhitectură de Renaștere de pe Canal Grande, logietta lui Sansovino, San Giorgio Maggiore ; Palladio publicase la 1570 cele patru cărți ale arhitecturii, Scamozzi construisese cu 30 de ani înainte Santa Maria della Salute, culmea a barocului venețian ; văzuseră deci Italia după ce fusese construită în întregime arhitectura barocă, după 200 de ani de la înflorirea arhitecturii Renașterii, după ce pictura barocă trecuse în manierism.

Probabil că la Padova nu se învăța arhitectura, dar nimic din peisajul arhitectural de Renaștere sau baroc venețian nu apare vreodată în ctitoriile Cantacuzinilor și ale lui Brîncoveanu, nici o coloană, nici un element, nici o cornișă, nici un capitel pur Renaștere sau baroc, nici o mulură, nimic din modenatura Renașterii.

Nu poate fi vorba de un influx Renaștere sau baroc occidental în țară, dar constatăm o renaștere a spiritului decorativ românesc, care fără să semene cu Renașterea sau barocul italian dă naștere unui baroc românesc ca evoluție naturală sub imperiul ideilor culturii baroce, în suflul stilistic universal baroc.

Nici o legătură între renașterea brîncovenească și arhitectura și decorația antichității grecești și romane, nici o legătură între înțelegerea spațială a Renașterii și barocului, și modenatura lor. Din Bramante, din Brunelleschi, din Michelozzi, din Leo Battista Alberti, din Giuliano da Sangallo, nici înțelegere plastică, nici compoziție, nici ritmuri, nici elemente.

Oricine ar fi vizitat Italia în secolul al XVII-lea nu putea să nu remarce caracterele arhitecturii Renașterii și ale barocului care atunci atingea apogeul. Stofe, țesături au fost importate din Italia, arhitectură nu. Trei portale de biserică amintind Renașterea italiană au putut fi făcute de pietrari români după gravurile din cărțile italienești, așa cum s-a demonstrat de curînd.

Cantacuzino nu putea să aducă altceva decît ceea ce văzuse și poate cărțile lui Palladio și Vignola, dar nici un ecou al barocului italian nu se face simțit în țară; nu a inspirat deci meșterilor români drumul pe care aceștia mergeau în virtutea unei progresiuni independente de stăpînitori, de oameni cultivați și umblați, independente chiar de comanditari.

Meșterii circulau mai mult decît stăpînitorii, dar ca orice meșter care-și cunoaște meseria nu schimbau decît cu foarte mare greutate datele stilistice învățate și nu intrau în curente stilistice noi decît printr-un travaliu subconștient, fără să copieze, creînd forme noi cu toată puterea încrederii în meșteșugul lor. Schimbul de meșteri între Balcani și țările românești este foarte vechi: meșterii români tineri care învățau de la meșterii din Balcani realizau mai tîrziu sinteza plasticii la modă cu arhitectura tradițională, nu uitau însă niciodată legile imuabile ale arhitecturii tradiționale.

Dacă Cantacuzinii ar fi adus ceva din Italia, ar fi învățat pe meșteri cum se proporționează o coloană, desenul unui capitel, componentele unui antablament și cîteva din mulurile clasice, ar fi ținut la puritatea arhitecturii baroce și mai presus de toate la cele cinci ordine. Provincialismele în Renașterea italiană ca și în baroc sînt încă pure ca arhitectură, nu seamănă cu nimic din sculptura brîncovenească. Artiști în trecere spre Polonia și Rusia n-au poposit la noi, pentru că ar fi lăsat opere tot atît de pure stilistic ca în Rusia și Polonia.

Sînt deci artiști români și români balcanici care au lucrat monumentele noastre.

Barocul în țările românești nu a ajuns niciodată să aibă forme volumetrice occidentale, dar tratarea bogată a colțurilor clădirilor din Spania pînă la Constantinopol nu putea să nu seducă pe constructorii români. Ajuns pe drumul Constantinopolului la noi, barocul a rodit cu totul altfel decît în Balcani, vădind iarăși diferența de viziune plastică între arhitectura românească și arhitectura balcanică.

La 100 de ani după Palladio, Vasari, Scamozzi, Vignola, Tintoretto, Tizian și Veronese, nimeni n-ar fi putut să spună că s-a întors din Italia fără să cunoască barocul. Și totuși prima lucrare civilă barocă, ca de altfel și ultimele din secolul al XVIII-lea, nu au decît detalii românești în spiritul barocului constantinopolitan. Ceea ce făcea esența barocului, mișcarea violentă, libertatea împotriva tuturor legilor arhitecturii clasice, puterea expresiei dusă la ultimele limite într-un respect al elementelor clasice, nu-și găsește locul în arhitectura românească.

Barocul incipient începuse prin a încărca de forță elementele constructive, prin a redimensiona la puterea maximă pilaștri, cornișă, baze, muluri, întreaga modenatură.

Barocul românesc începe prin a cultiva eleganța nu forța, dimensionînd sub normal pilaștri, cornișe și baze. Era imposibil pentru înțelegerea arhitecturală românească să se renunțe la unitatea volumetrică și ritmică, să modeleze volumul pentru a exprima zbuciumul lumii baroce, zbucium care în secolul al XVII-lea exista și la noi.

A fost suficientă acceptarea decorației într-o arhitectură care pînă atunci practicase nuditatea decorativă, nu numai în arhitectura țărănească și urbană, ci și în aceea boierească.

Arhitectura țărănească și urbană refuză însă barocul pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cînd îl întrebuițează pe fațade distincte, niciodată amestecat cu fațadele de arhitectură autohtonă. Din arhitectura Casei Doamnești constructorii români au făcut o modalitate care durează pînă la mijlocul secolului al XIX-lea. Unicitatea formei programului româ-

nesc a dus la unicitatea rezolvărilor arhitecturii boierești în plan, cu diferențieri de fațade datorită constructorului, acțiunea proprietarului limitându-se la dimensionarea și distribuirea spațiului interior.

Cu Casa Domnească un nou orizont arhitectural se deschide arhitecturii boierești care nu strălucise decât prin palatul Curții Vechi, Potlogi și Mogoșoaia; arhitectura civilă brîncovenească înceta să mai existe, dar o renaștere a arhitecturii boierești se produsese.

Palatul Curții Vechi, operă mai realizată și mai îngrijită decât palatul Mogoșoaia, nu va mai constitui un izvor de inspirație pentru arhitectura românească.

Concepția grandilocventă a spațiului interior, conștiința scenografică a barocului lipsește arhitecturii baroce din Țara Românească. Barocul românesc folosește decorul cu alte intenții și alte semnificații decât barocul occidental sau oriental.

Încercarea de a accentua raporturi verticale prin pilastratura repetată, nu poate anula orizontalitatea nativă a casei românești, mai ales că decorația florală peste ferestre tinde să readucă la orizontal impresia totală.

Caracterul barocului românesc se definește nu printr-o reînnoire a sensului volumetriei, ci printr-o îndulcire a muchiilor, a funcției pilastraturii, a sensului exclusivist al orizontalității registrelor. Într-un fel sensul simetriei rămîne preponderent și în barocul românesc, ca în toată arhitectura românească civilă. Consistența și gravitatea arhitecturii boierești nu e distrusă, dar umanizată, ușurată și înviorată.

Barocul occidental era liberare spațială, liberare de reguli, de convenții, de geometria elementară și de starea statică, era liberare de simetrie și de antiteză între spațiul intern și spațiul extern.

Barocul românesc nu cîștigă nimic în libertate de compoziție volumetrică, ci numai în grație și plasticitate; nu renunță la simetrie, la unitate volumetrică, la unitatea operei. Față de celelalte țări europene și balcanice, barocul românesc rezistă necesităților interioare de mișcare a volumelor, de zbucium volumetric pe total și pe elemente. Curentul neoclasic venind în țară în primii ani ai secolului al XIX-lea atacă și transformă în primul rînd arhitectura barocă românească, fapt care explică dispariția aproape totală a acestei arhitecturi în București și în celelalte orașe ale țării.

Cu Casa Domnească însă se salvează cel mai autentic exemplar de arhitectură românească barocă.

de THEODOR ENESCU

In istoria tinerei noastre picturi moderne, clasificarea critică a valorilor nu s-a făcut, cum era și firesc, fără un lent proces de clarificare a conștiinței estetice. Ultima concluzie autoritară în acest sens, cea a criticii universitare, o constituia sinteza profesorului G. Oprescu din 1937, *Pictura românească în secolul al XIX-lea* (precedată de schița în limba franceză, apărută la Malmö în 1935) și ca atare o recunoștea, într-o lungă recenzie, G. Călinescu¹. Ierarhizarea valorilor și oportunitatea distincțiilor de aici fuseseră îngăduite nu numai de împlinirea necesarei perspective istorice, dar, mai cu seamă, pregătite de cucerirea treptată a unor criterii estetice în judecarea operelor de artă. Această cucerire debutase prin contribuția criticii de artă și a generațiilor de artiști de după 1900, care, întorși de la studii din străinătate, aduceau ecoul radicalelor transformări operate în conștiința critică a artei, începând cu impresionismul și sfârșind cu recunoașterea importanței revoluționare a picturii lui Cézanne.

Apariția unui mare artist, mai ales când opera sa conține elemente ce impun o nouă orientare a gustului artistic și fundamentale schimbări de viziune, exercită adesea o influență decisivă nu numai asupra artei de după el, ci și asupra artei dinaintea lui. Căci însăși recunoașterea valorii sale nu se poate realiza fără o deplasare hotărâtă, uneori chiar fără o răsturnare totală a vechilor puncte de vedere. Acesta a fost cazul apariției lui Luchian în pictura noastră. Triumful său, survenit între 1908 și 1914, ca operă în primul rînd a tinerei generații de artiști din jurul lui 1910, constituia un pas hotărîtor în luminarea valorilor autentice ale artei noastre. Azi ni se pare legitimă, dar atunci, în 1912, trebuie să fi sunat aproape extravagant, afirmația unui Virgil Cioflec: « Trebuie reamintit că, hotărît, în istoria picturii românești, Luchian stă alături de Grigorescu, alături de întristatul Andreescu — singurii trei pictori pe care i-am avut pînă acum »². Să ne gîndim că locul de prim plan ce se cuvenea lui Andreescu în pictura noastră nu era statornicit, chiar după expoziția comemorativă ce i-o organizase Jean Al. Steriadi în 1910 în cadrul Tinerimii artistice, decît în conștiința a puțini cunoscători, că adevărata lui recunoaștere istorică trebuia să mai întîrzie două decenii. De asemenea, în proclamarea gloriei lui Luchian nu intervenise pînă atunci, hotărîtor, inspiratul condei al lui Tudor Arghezi, iar primul admirator al pictorului, Al. Bogdan-Pitești, care-l semnalase unui destin excepțional încă din 1896, și din opera lui făcuse nucleul colecției sale moderne, prima la noi cu un program definit, formula acum rezerve în privința desăvîrșirii artei sale³. Clasificarea propusă în 1912 de Virgil Cioflec nu ar fi fost posibilă fără acea revelare a valorilor absolute ale artei, cele ținînd de esența sa poetică, pe care o săvîrșise pictura lui Luchian. Fără conștiința acestei revelații, fără o totală adeziune la noua înțelegere a artei pe care o impusese triumful lui Luchian, nici Aman, nici Mirea nu puteau fi excluși

¹ G. CĂLINESCU, *Cronica literară. Pictura românească în secolul XIX* de G. Oprescu, în *Adevărul literar și artistic*, 7 noiembrie 1937, p. 13—14.

² V. CIOFLEC, *Luchian*, în *Ilustrațiunea română*, decembrie 1912, p. 206.

³ AL. BOGDAN-PITEȘTI, *Note de artă*, în *Anuarul presei române și al lumii politice*, 1910, p. 310.

din rîndul personalităților semnificative ale istoriei picturii românești. În 1889, Delavrancea nu pregetase să afirme că Mirea era « singurul nostru artist care a învins pe deplin »⁴, iar în ultimii ani ai secolului, prestigiul lui Grigorescu nemaifiind de nimeni contestat⁵, Mirea însuși se mulțumea cu gloria de a fi situat singur alături, după moartea marelui pictor fiind proclamat, cu oficială recunoaștere, drept cel mai mare pictor român în viață. Dar arta pe care în chip eminent o reprezenta directorul Școlii de belle-arte începuse încă din primul deceniu al secolului, o dată ce soseau și la noi ecourile luptelor artistice din capitala Franței, să fie privită din ce în ce cu mai multă rezervă, descoperindu-i-se adevărata natură. Chiar mai înainte, în 1883, ca o replică unui apărător al « idealismului », ce începea să fie atacat pretutindeni, apăruse volumul *Idealism și naturalism* al lui Al. G. Djuvara, de curînd întors de la Paris, unde se ocupase ca diletant și cu pictura. În capitolul consacrat *Picturii*, demonstra falsitatea artei idealiste academice, cu genurile ei perimate, compromiterea ei în noua etapă a evoluției sociale, care reclama o viziune realistă. Iar în 1905, scriind despre participarea unuia din iluștrii elevi ai lui Mirea, Costin Petrescu, la Salonul parizian, Theodor Cornel, care peste cinci ani devenea purtător de cuvînt al tendințelor moderne din arta noastră, deplîngea « supunerea artistului față de o tristă prejudecată academică », absența efortului « către independență și nouă expresie ». Și vestea apunerea gloriei unor artiști celebri care « s-au înfundat în îngrijirea numai a execuției, într-un sens impersonal, absolut mecanic: Bonnat, Dédaille, Carolus-Duran, Bouguereau ș.a. »⁶. E un prim simptom al unei atitudini care, mai ales după 1910, se va clarifica: cea a conștiinței unei alte tradiții artistice, fără de care nu-și puteau găsi teren de revendicare nici Luchian, nici Andreescu, nici, mai târziu, Pallady sau Petrașcu. (Libertatea picturală a acestuia din urmă trebuia să înfrunte, în primii ani ai secolului, obstinatele prejudecăți ale formei academice, pe care Apcar Baltazar, susținător al pictorului ce-și afirma libertatea de viziune, nu va osteni să le combată cu solide argumente moderne.) Cum putea să-și afle adevărată prețuire pictura unui Luchian sau Andreescu, sau Petrașcu, în tradiția artei reprezentate de un Aman sau de Mirea? Importanța teoretică pentru istoria picturii noastre moderne a afirmației lui Cioflec din 1912 e de aceea considerabilă: pentru prima oară se defineau momentele unei noi tradiții artistice, ale unei alte categorii de artă, a cărei esență distinctă, a cărei substanță specifică fusese impusă conștiinței critice nu atît de Grigorescu, cît de acceptarea lui Andreescu și a lui Luchian. Reacțiile față de aceste noi clasificări de valori aveau să se manifeste desigur pînă târziu. Astfel, în 1927, după ce o nouă expoziție actualizase convingerea înaltei considerații ce se cuvenea lui Andreescu, în prefața catalogului (« introducere istorică »!) celei *Expoziții retrospective a artiștilor români... din ultimii cincizeci ani*, cu evident program anti-modern, C.I. Prodan protesta împotriva exageratei prețuiri a lui Andreescu, ce nu se cuvenea să umbrească gloria cel puțin egală a artei lui Mirea. Iar panegiricele ce i se închinau acestuia la moarte, în 1934, susțineau o cu totul altă versiune despre personificarea momentelor importante ale istoriei picturii noastre moderne: în concepția unui C. Kirițescu, Mirea continua linia lui Aman și a lui Grigorescu; discipolul fidel Costin Petrescu afirma peremptoriu: « Trinitatea giganților picturii noastre: Aman, Grigorescu, Mirea ». Fără îndoială că pentru o bună parte a opiniei publice, Mirea putea fi așezat fără rezerve alături de convenționala, falsa imagine a personalității lui Grigorescu încetățenită de clișeele unui Vlahuță. Departate de a accepta asemenea clasificare, profesorul G. Oprescu va fi reticent și chiar sever, cu bun temei, în cartea sa din 1937 față de pictura lui Mirea, accentele sale mergînd categoric în sensul afirmației de valori a lui Cioflec din 1912, statornicită acum pentru totdeauna în istoria artei noastre moderne, deși același C. Prodan din 1927 va continua să susțină, în niște conferințe mai târzii la Ateneu, versiunea academică.

⁴ DE LA VRANCEA, Salonul « Atheneului », în *Revista nouă*, 1889, p. 99.

⁵ Cu prilejul expoziției lui Grigorescu din 1901, N. Petrașcu vorbea de o perioadă precedentă de absență a înțelegerii, de raritate a amatorilor: « ...tîrziu, abia în anii din urmă cîțiva tineri entuziaști, recunoscînd talentul puternic al pictorului, începură a scrie și a arăta societății române cine e Grigorescu... Chiar dintre cei ce scrisese

contra artistului se apropiară și-i cerură oarecum iertare » (aluzie evidentă la Delavrancea). Astfel « bătrînul artist păru ... a se vedea înțeles... » (N. PETRAȘCU, *Expozițiunea Grigorescu*, în *Literatură și artă românească*, V, (1901), p. 276—278). Autorul a fost, în același timp, un nedezmîntit apologet al artei lui Mirea.

⁶ THEODOR CORNEL, *Salonul din Paris*, în *Adevărul*, 3 iulie 1905.

Pornind însă de la capitolul consacrat lui Ion Andreescu în volumul profesorului Oprescu, George Călinescu părea a discerne greșita orientare a spiritului critic spre exagerata prețuire a unor valori de pură sugestie, transformând astfel judecata critică în divagație de impresii literare, lipsind-o de temeiul unui serios examen al formei. Suspiciunea în privința fundamentelor teoretice ale unei asemenea critici de artă, « impresioniste », « literare » (cum o numea Călinescu, făcând aluzie la « impresionismul muzical al lui Emanoil Ciomac », sau la erorile « sinceriştilor, imagiştilor » din critica literaturii) e pe deplin îndreptătită (și repetatele observații asupra pretensei stângăcii a lui Andreescu, prezente în capitolul respectiv, în sensul unui punct de vedere predominant atunci în considerarea artei acestuia, constituiau, ce e drept, un motiv în plus de justificare a criticii). Însă concluziile trădează o confuzie între două domenii eterogene ale artei, pe care, anticipând, le vom numi cel al expresiei poetice propriu-zise și cel al « literaturii ». Astfel Călinescu se socotea îndreptățit să remarce că deși « turburător »: « Totuși Andreescu nu și-a dat toată măsura și rămâne încă un caz... Andreescu sugerează e drept, însă arta e întâi de toate tehnică. E un fenomen că un artist atât de stângaci e în stare să sugereze atât, dar e un risc să ne lăsăm în voia impresiilor literare... Dintr-un exces de critică literară, reiese o răceală pentru operele finite, clare, cum ar fi opera lui Mirea, care mi se pare pe nedrept înfierat ca academicist »⁷. Sintem în fond confrunțați aici cu o problemă fundamentală, de totdeauna, a istoriei artei ca și a istoriei literaturii: miezul problemei stă în adevărul indiscutabil că în cazul de față, arta unui Mirea nu poate fi judecată din punctul de vedere din care e judecată arta lui Andreescu, nici arta acestuia din punctul de vedere al artei care ar fi « întâi de toate tehnică », reprezentată, să zicem, de un Mirea. Pe de altă parte însă, istoria artei nu se poate ocupa numai de artiști de categoria unui Andreescu, așa cum istoria unei literaturi nu se ocupă numai de poeți de categoria unui Eminescu, de pildă, sau a unui Flaubert. Pictura unui Andreescu și pictura lui Mirea coexistă în cuprinsul istoriei artei, arta e o lume, ca și cea unanimă, de categorii diverse. Important e, cum vom vedea, a determina esența ontologică a fiecăreia, și a formula judecățile de valoare în hotarele acesteia. Fără această operație continuă de distincție nu se poate realiza o istorie a artei și a literaturii decât în confuzia funcțiilor spiritului, spirit care niciodată nu se obiectivează decât diversificându-se.

Toate acestea ne duc la o problemă actuală în istoria artei, cea a reconsiderării artei academice, în privința căreia vom încerca să propunem un punct de vedere, pentru ca apoi să definim, în contextul său istoric, tipul de artist reprezentat de « pe nedrept înfieratul » Mirea.

După 1960 mai ales, s-au înmulțit în literatura de specialitate intervențiile în legătură cu oportunitatea revizuirii judecății critice care, de aproximativ patru decenii, a condamnat pînă la excludere totală un mare număr de artiști ce s-au bucurat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de o considerabilă prețuire, în dauna celor care, printr-o răsturnare a destinului istoric, fac singuri azi obiectul studiilor de istoria artei. E vorba de acei artiști desemnați cu denumirea generală de « academici » sau, cîteodată, cu cea argotică, infamantă, de « pompieri »⁸. Problema s-ar circumscrie deci la situația creată prin această excludere în istoria artei secolului al XIX-lea, în special, cum e și firesc, în arta franceză. Formarea unei astfel de arte « academice » își are rădăcinile în Renaștere (îndeosebi cea florentină și romană), atât în concepția despre formă, despre artă ca reprezentare a lumii vizibile⁹, cît și în noua concepție, evoluind de la Leonardo și Michelangelo pînă la romantici, a poziției sociale a artistului în societatea epocii moderne¹⁰. Cît privește această artă academică franceză a secolului al XIX-lea, ea răspunde desigur anumitor necesități sociale ale unei pătri a burgheziei, cea care, acaparînd puterea statală, înțelegea să-și asume și vechile privilegii, pătură care se transformă curînd, sub al doilea imperiu, într-o castă birocratică, separînd statul de corpul viu, în mișcare, al societății burgheze însăși, din care se va ridica, între 1860 și 1875, noua burghezie democra-

⁷ G. CĂLINESCU, *op. cit.*

⁸ În limbajul vechilor « rapins », denumirea de pompieri a fost dată prima oară personajelor purtînd coifuri din compozițiile tratînd subiecte din antichitatea greco-romană. A fost apoi transferată, în deriziune, artiștilor academici,

aplicîndu-se și în literatură (« style pompier »).

⁹ Cf. NIKOLAUS PEVSNER, *Academies of Art Past and Present*, Cambridge, 1940, cap. IV și V ; HERBERT READ, *Art Now*, London, 1960, p. 44–47.

¹⁰ Cf. NIKOLAUS PEVSNER, *op. cit.*, p. 204, 223–225.

tică, proclamînd *la fin des notables* și căreia îi vor corespunde în artă curente promovînd libertatea de expresie, începînd cu realismul și impresionismul ¹¹. Un « academic » e întîi de toate un artist a cărui artă își are geneza în imitația unei recunoscute autorități din trecut sau a maestrului său (ideea de progres încheiat stabilită de Vasari e desigur implicată aici) și care și-a însușit ideea abstractă a « frumosului » ideal, observația naturii rămînînd secundară. Doctrina a fost formulată cu pregnanță de Reynolds, originile ei ilustre se află însă în arta lui Rafael. Trebuie să reținem deci că arta academică se bazează pe respectul unei autorități: ceea ce poate califica de la început poziția sa morală anacronică în societatea epocii moderne (« Umaniștii, remarca o dată Panofsky, resping orice autoritate, dar respectă tradiția »). Artiștii academici aparțineau unui corp organizat, cu o funcție bine precizată în economia socială încă de pe vremea lui Ludovic al XIV-lea, *Académie des Beaux-Arts*, de care depindea *L'École des Beaux-Arts*. Ei se bucurau de demnități recunoscute în ierarhia socială și practicau cu toții un sistem învederat de parvenire și de intrasigență în apărarea privilegiilor lor de castă, constînd în primul rînd în acapararea comenzilor oficiale și în dominarea gustului public. « Erau cu toții exponenți ai celui « grand style », care nu se mai exprima acum în apoteoze ale prinților baroci, ci mai ales în subiecte istorice și anecdotice-literare. De regulă, ei studiau într-o academie, treceau prin clasa unui maestru influent și apoi parcurgeau etapele profesionale, avansînd grad după grad în cariera academică. Tinerii artiști se aflau astfel în fața unei caste puternice, susținătoare a unor vanitoase idealuri și suspectînd conștient sau inconștient orice era pur și simplu pictură » ¹². Era firesc ca această tendință de monopolizare a idealurilor estetice, cu inerenta dominație a condițiilor materiale, să genereze revoltă și dorința cuceririi libertății de acțiune prin compromiterea idealurilor conservatoare. În acest fel a putut deveni arta secolului al XIX-lea „the history of a band of heroic Ishmaelites, with no secure place in the social system, with nothing to support them in the unequal struggle but a dim sense of a new idea, the idea of the freedom of art from all trammels and tyrannies” ¹³. « Ismaeliții » de ieri aveau să se răzbune peste cîteva generații și, treptat, istoria artei le-a făcut dreptate, acoperind din ce în ce, cu un mai larg și dens întuneric, numeroasa castă a beneficiarilor prosperității burgheziei din „la Belle Epoque”. Ultima fază poate a acestui proces se desfășoară în zilele noastre, cînd vechile plafoane și picturi murale ale edificiilor publice pariziene, aproape în exclusivitate atribuite pe vremuri academicilor, încep să fie înlocuite de urmașii prigoניților ismaeliți, desigur conștienți, cînd afirmă ca André Masson: « Après tout, nous avons gagné la guerre », că războiul în fond pe Manet sau pe Gauguin, cărora autoritățile publice ale vremii lor le refuzaseră prilejul mult visat al unor decorații monumentale.

Societatea burgheză a secolului al XIX-lea a fost, cum se știe, în întreaga Europă o organizare economică și socială în expansiune, cu o perioadă de ascensiune a prosperității sale materiale în jurul lui 1900, ascensiune celebrată cu deosebire de expozițiile universale din 1889 și 1900. E firesc deci ca *l'art officiel* să se fi bucurat de un larg și divers patronaj, permițînd dezvoltarea unei numeroase clase de artiști, care, în jurul nucleului suprem al academicilor, și într-un limbaj păstrînd nealterată sintaxa acestora, ce instaurase în artele plastice de atîta vreme un sistem universal de comunicare, să satisfacă necesitățile artistice ale unei bogate și din ce în ce mai diversificate vieți sociale. Dar o dată cu reprezentanții de frunte ai artei academice, toată această pletoară de artiști, ce contribuise la formarea gustului unei epoci și constituie un element indispensabil al peisajului artistic de atunci, a fost dată cu vremea uitării și istoria artei din ultima jumătate a secolului n-a reținut decît numele cîtorva zeci de artiști, aproape cu toții mari artiști, care însă dau impresia, cum pe bună dreptate s-a observat, că se mișcă într-un fel de vacuum. E legitimă deci tendința istoricilor de artă de a lua din nou în considerare, adoptînd criterii

¹¹ Cf. CORRADO MALTESE, *Sociologia dell'Impressionismo*, în vol. *Materialismo e critica d'arte*, Roma, f.a., p. 81–91. Despre impresionism ca expresie a viziunii morale a noilor straturii ale societății, vezi și LIONELLO VENTURI, *L'Impressionismo*, în *L'Arte*, marzo 1935, p. 126–127. Roger Fry vedea rostul social al « pseudo-artei » academice în tendin-

țele materialiste firești ale unei plutocrații impunîndu-și dominația (cf. *Art and Socialism*, în vol. *Vision and Design*, London, 1937, p. 53–54).

¹² N. PEVSNER, *op. cit.*, p. 221–222.

¹³ ROGER FRY, *op. cit.*, p. 54.

mai diversificate decât cele prezente la un Schneider sau Focillon, ultimii care le-au mai acordat serioasă atenție, numeroasele personalități artistice minore care, ca și în secolele trecute, au ilustrat tendințele vieții artistice a vremii și aceasta, în realitate, într-o comunitate cu adevărații artiști și nu în completă, absolută sciziune și opoziție, cum a acreditat de mult o tenace și facil romantică prejudecată. (Și alte prejudecăți estetice și istorice de aceeași natură se cuvin încă reexamineate și înlăturate, ca nocive unei riguroase și complexe tratări istorice.) Astfel de încercări de reconsiderare se pot semna sporadic mai cu seamă după 1950, cele mai multe fiind opera întreprinzătoarei școli americane de istoria artei. Școală care totuși acționează într-un mediu de gust favorabil devierilor primejdioase: căci dacă americanii au fost printre primii amatori ai impresionismului și au adoptat apoi fără prejudecăți orice noutate artistică, ei au fost și sînt încă amatorii cei mai senini și satisfăcuți ai academicilor. Aceasta desigur datorită și unei anume condiții mentale determinată de populara, puternica lor tradiție pragmatistă, în care estetica unei Dewey constituie o excepție. Astfel recentul interes manifestat pe piața artistică pentru tablourile academicilor se datorește inițiativelor americane (Chrysler în 1948, dînd o raită prin galeriile pariziene, achiziționa cu furie numeroase « grandes machines »)¹⁴. În Statele Unite sînt săli în muzee sau chiar muzee întregi în care Bouguereau, Bonnat, Gérôme sau alți iluștri academici sînt prezentați fără discernămint, asemeni unor Corot, Daumier, Courbet, Manet, Degas sau Renoir, cu presupunerea convingerii că aparțin aceleiași lumi artistice. La Chicago Art Institute însă, deliberata expunere a unor picturi academice pe simeza marilor inovatori ai secolului al XIX-lea oferă repere comparative instructive, sugerează conexiuni istorice permițînd o apreciere mai nuanțată a înseși adevăratelor capodopere^{14b}. E un procedeu ce nu presupune confuzia valorilor și are darul de a suscita conștiința istorică indispensabilă judecății estetice. E cert însă că americanii sînt mai predispuși să acorde înaltă prețuire artistică chiar și celor mai anoști dintre academici. Iată cîteva exemple flagrante. Prin 1940, s-a bucurat în Statele Unite de o subită vogă William Bouguereau, tipul ideal al artei oficiale, ceea ce prilejuia lui Lionello Venturi o riguroasă punere la punct¹⁵. Un lung studiu recent era consacrat de Gerald M. Ackerman, de la Stanford University din California, raporturilor dintre Gérôme și Manet, cu intenția de a demonstra înrîuririle reciproce dintre cei doi pictori și mai cu seamă interesul lui Manet pentru explorările formale ale celui dintîi. Studiul e neconvingător, construit, fără bază documentară, numai din precare conjecturi și ipostaze imaginare (expresii ca « it seems logical to suppose », « one can imagine », « in such a context it would seem possible », « must have seen », « it is very easy to suppose » etc. introduc toate demonstrațiile) și denotă o inițială confuzie între două zone spirituale total eterogene, implicînd o observație pur formalistă, ducînd la aprecieri și concluzii exorbitante¹⁶. Printr-o orientare estetică uniformizantă păcătuiește (poate în mai mică măsură) și Charles Merrill Mount, autorul unei monografii și al unor solide studii despre John Singer Sargent¹⁷. Deși s-a dezvoltat sub influența covârșitoare a unui academic monden ca Duran, Sargent a dovedit adesea o curiozitate picturală autentică, o lăudabilă « inquisi-

¹⁴ Asupra acestei noi « mode a pompierilor » vezi notițele asupra vinzării de tablouri în *Connaissance des Arts*, août 1966, p. 75 și février 1969, p. 113.

^{14b} La muzeul Ermitage din Leningrad cîteva săli sînt consacrate, ca un hiatus relaxant în itinerariul istoric, pictorilor academici și unor pictori minori ce au activat în umbra aceleiași mentalități (Jacque, Harpinies, Dupré etc.). Cu primejdia de a alimenta gustul anecdoticului, aceste săli sînt totuși extrem de instructive, punînd în valoare, prin comparație, realizările celorlalți pictori ce aveau să întemeieze o nouă tradiție. Prezența acestor săli confirmă spiritul întregii expuneri a muzeului, urmărind să ofere o cit mai completă imagine a artei din fiecare epocă, dîncolo de exclusivul criteriu estetic.

¹⁵ LIONELLO VENTURI, *Come si comprende la pittura da Giotto a Chagall*, Roma, <1950>, p. 167–168.

¹⁶ De exemplu: « In the attempts to solve this problem using the supine figure, Gérôme showed himself to be the more avant-garde and experimented painter » (GERALD M. ACKERMAN, *Gérôme and Manet*, în *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1967, p. 163–176). Apoi, atitudinea unui Manet față de o problemă a reprezentării plastice, punctul de vedere în care el se situează, nu pot fi nicidecum aceleași cu ale unui Gérôme, pentru că « the mental set » al celor doi e cu totul altul: într-atît, încît se poate spune că nici problema nu mai e aceeași.

¹⁷ CHARLES MERRILL MOUNT, *John Singer Sargent*, New York, 1955 – London 1957. Studii în *The Art Quarterly*, 1958, 1960, 1963.

tiveness » și interesul lui pentru impresionism, târziile sale contingențe cu viziunea impresionistă și cu Monet, îl fac un pictor interesant și atrăgător. Însă a vorbi despre el în termeni frecvenți de « genius » și « masterpiece » e excesiv. E o metodă îndoielnică de « approach » pentru o asemenea categorie de artiști, la care trebuie operată cu labilitate disjunția dintre operele rutinei și cele spontane, inspirate. În acest sens, deși negativă în privința oportunității unei reabilitări, atitudinea critică adoptată într-o excelentă recenzie a expoziției Sargent de la Birmingham Museum din 1964 ni se pare mai potrivită pentru modul în care se cuvine a lua în considerație un artist de categoria lui Sargent: stabilind raporturile cu publicul, sfera de gust pe care a ilustrat-o, într-un cuvânt valorile ilustrative ale artei sale (pertinentă și sugestivă, de exemplu, observația că « this exhibition had the nostalgic mood of a Henry James or an Elgar symphony »), evidențiind operele ce se distanțează de monotonia manierei, fără a pierde însă din vedere caracterul lor marginal și nici nuanța ce o pot aduce dominantei personalității artistice¹⁸. Sargent face parte dintre acei artiști minori ai secolului ale căror contingențe cu pictura înnoitoare, a căror pasiune autentică pentru « métier » le-a îngăduit o mai mare libertate expresivă, i-a apropiat mai mult de viața de toate zilele a epocii lor, de climatul ei psihic. Un Helleu (model al proustianului Elstir), un Cottet, un Forain, un Boldini sau Tissot fac parte din această interesantă categorie de artiști, în opera cărora se pot surprinde anumite utile « standards » ale expresiei artistice a vremii. (O remarcabilă expoziție Tissot organizată recent în 1968 de muzeul din Rhode Island și Galeria de artă din Toronto denotă un asemenea spirit pozitiv de investigație și în prefața catalogului e formulată poziția teoretică ce trebuie să prezideze aceste utile întreprinderi în zona încă obscură a artei din secolul al XIX-lea: « No amount of re-evaluation will make a great painter out of J.J. Tissot »¹⁹.) În această regiune artistică atât de variată, mai curînd decît printre emfaticile figuri ale artei academice, se pot aștepta revelații interesante. Desigur și cunoașterea cît mai exactă a artei acestora e necesară, chiar de-ar fi, în sumbru pesimism, capabilă numai să nuanțeze trista lor ignominie. Bouguereau, de pildă, e poate cel mai fascinant dintre aceste personaje, eventual chiar mai mult decît Meissonnier. Numele său devenise un simbol și a rămas multă vreme ca atare legat de gloria artei oficiale. Nudurile sale perfecte, ideal-fotografice, imaginile sale duioase și distinse de madone, anecdotica facilă au lăsat în memoria multora o dulce nostalgie, la fel cum cu greu s-a putut șterge sentimentul impunător al investiției sale demnitare. De aceea poate încercările de reabilitare s-au repetat. De fiecare dată însă ele au eșuat și nici totala bunăvoință n-a putut descoperi mai mult decît un Bouguereau mereu « bouguereauté »²⁰. Fiecare epocă desigur are marile sale iluzii artistice, răspunzînd poate unei permanente necesități de evaziune, ținînd de o anumită zonă a efemerului, a modei banale, a acelor atât de confortabile « buone cose di pessimo gusto » despre

¹⁸ DENYS HINTON, John Singer Sargent R. A.: A Reevaluation, in *The Connoisseur*, December 1964, p. 249–251.

¹⁹ Citat de EUGENIA PARRY JONES, *Tissot Retrospective*, in *Burlington Magazine*, May 1968, p. 300–303. Această dare de seamă, ca și articolul lui DAVID L. BROOKE, *James Tissot and the 'Ravissante Irlandaise'. Reflections on an Exhibition at the Art Gallery of Ontario*, in *The Connoisseur*, May 1968, p. 55–59, arată cît de sugestive pot fi asemenea expoziții pentru îmbogățirea imaginii asupra artei secolului al XIX-lea.

²⁰ Se știe că pentru Cézanne, Salonul, citadelă răsunătoare a artei oficiale, era « le Salon de Bouguereau ». Degas inventase verbul « bouguereauter », iar Renoir afirma: « Il faudrait faire du Bouguereau qui soit bien . . . ». Un critic de artă avizat și talentat scriitor, Léon Werth, vizitînd cu sincera curiozitate de a descoperi poate « une jolie toile » o expoziție ce propunea, după primul război mondial, o reabilitare a lui Bouguereau, mărturisește cu spiritualitate rezultatul infructuos al examenului său răbdător și binevoitor (LÉON WERTH, *William Bouguereau*, in vol. *Quelques*

peintres, Paris, 1923, p. 197–201. Tot aici, o mărturie a perpetuării în memorie a falaciosului simbol social cu care era investit numele lui Bouguereau.) O altă expoziție, recentă, consacrată lui Bouguereau, în galeria Breteau din Paris, nu putea oferi nimic revelator, nici măcar interesant, nu unui simplu amator, ci unui istoric de artă obiectiv (vezi AARON SHEON, *William-Adolphe Bouguereau in Paris*, in *Burlington Magazine*, februarie 1966, p. 109). Asupra unei alte eminențe academice, reprezentative ca și Bouguereau pentru aceeași extravagantă prețuire, Meissonnier, instructivă diaatriba unui critic simbolist de la sfîrșitul secolului (G. A. AURIER, *Meissonnier et Georges Ohnet*, in vol. *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893, p. 319–323). Despre prestigiul « celebrului Bouguereau » la noi, vezi TH. ENESCU, *Anii de formație ai lui Luchian, II*, in S.C.I.A., seria *Artă plastică*, XV (1968), p. 140, nota 19 și p. 146, nota 44. În vechile colecții bucureștene figurau cîteva tablouri ale pictorului.

care vorbea un mare poet italian. De ce n-am considera astfel de artiști (ca și literați de genul unui Georges Ohnet, Octave Feuillet etc.) ca expresia investită cu oficială demnitate a acestei laturi din cotidiană viață practică a unei epoci? Poate starea de spirit cea mai potrivită în care trebuie abordați este cea a zîmbetului și a înțelegătorului humor. Căci e o asemenea distanță între ceea ce pot ei da și considerabila satisfacție pe care au provocat-o și încă o mai provoacă, încît nu te poți decît înduioșa asupra bizarei și eternei slăbiciuni omenești, a capacității sale de iluzionare. Iată, de pildă și prețuirea extravagantă de care s-au bucurat îndelungă vreme la noi marinele lui Eugen Voinescu, despre care Delavrancea a scris fraze înflăcărate, ce apar azi, oricui își aruncă ochii pe derizoriile valuri ale fostului consul de la Odessa, de-a dreptul rizibile²¹. Ele trebuie considerate ca prețioase documente ale acelor inerente iluzii artistice ale unei epoci, ale extazelor ei în lumea banalului.

Dar în afară de micii maeștri, avînd deseori meritul de a-și cînta cu sinceritate, asemeni unui Corot, « leur petite chanson », și în afară de marile figuri academice, mai poate fi semnalat în secolul al XIX-lea un tip de artist, ilustrat de acele personalități izolate a căror artă, în marginea viziunii academice, cu mijloace expresive contingente, dar și trecînd deseori dincolo, poate fi considerată ca o explorare, ca o speculație personală, convingînd cîteodată prin opere inspirate: e cazul unui Carrière, al unui Puvis de Chavannes, al unui Whistler mai ales și, în mai mică măsură poate, al unui Gustave Moreau (în re-evaluarea recentă a artei căruia concluzia cea mai pertinentă rămîne poate cea a « impurității », formulată de un Georges Duthuit)²².

Ca Italia în secolele XV–XVII, Franța a fost în secolul al XIX-lea focarul artistic al lumii, centrul celor mai semnificative experimente, revoluții și înnoiri. Și asemeni Romei la începutul secolului al XVII-lea, Parisul devenea la începutul secolului nostru un centru de raliere și apoi de iradiație a creației artistice din toate țările lumii, ce începeau să-și afle, ca Olanda sau Spania după Renaștere, fizionomii originale. Dar aproape întreg secolul al XIX-lea francez e dominat de tot mai accentuata funcție reacționară a artei academice, culminînd în primele decenii de după 1850. Atitudinile reacționare au caracterizat toate academiile de artă ale secolului al XIX-lea și spiritele luminate ale vremii, literați, artiști și critici, n-au întîrziat să atace și să vitupereze acțiunea conservatoare a acestor « most admirably equipped laboratories for inoculation against art » cum le califica Roger Fry²³. Nicăieri organizația academiei de artă, arta academică, n-a fost însă mai tenace, mai obstrucționistă ca în Franța. Lucrul s-ar putea explica prin organizarea socială particulară a burgheziei franceze în acel moment al istoriei sale. Dar dacă fenomenul a apărut în Franța mai pregnant decît oriunde, e și pentru că aici a avut cei mai iluștri oponenți și cele mai ilustre victime, de la David și Ingres (de la care totuși atîția acerbi « academici » s-au revendicat) la Courbet, de la Manet la Cézanne. Spiritul academic, ca specifică atitudine spirituală față de artă, e prezent în arta tuturor vremurilor, a existat desigur și dincolo de secolul al XIX-lea, în Renaștere, și mai înainte, a existat și după impresioniști și Cézanne, ca o componentă inevitabilă a artei unei epoci, răs-

²¹ Iată citeva specimene: «... el a găsit secretul infinitului în spațiu și al infinitului în adîncime » ; « un maestru în marine... de-o valoare pe care chiar strălucirea artistică nu i-ar putea-o contesta » (*Salonul Atheneului*, în *Revista nouă*, 1889, p. 62). « După Grigorescu este cel mai dotat dintre toți pictorii noștri... » etc. etc. (*Trei artiști*, în *Voința națională*, 19 (31) martie 1894).

²² G. DUTHUIT, *Vuillard and the Poets of Decadence*, în *Art News*, March, 1954, p. 31–32 ; 62–63. O sceptică reexaminare a valorii artistice a lui Moreau, mai ales în legătură cu niște exerciții cromatice recent puse în lumină ca « picturi abstracte », PAUL JENKINS, *Moreau: Moot Grand-Father of Abstraction*, *ibidem*, December 1961, p. 46–48, 67–69. Moreau se bucură de o solidă monografie recentă a lui Ragnar van Hulden. Dintre toți academicii a fost cel

mai luminat și îndrăgit profesor (Rouault, Matisse, Marquet, Pallady).

Recenta monografie pe care Denys Sutton a consacrat-o personalității fascinante a lui Whistler, care a influențat atît asupra îndrăzelii și rafinamentului gustului și criticii de artă engleze moderne, ni se pare un exemplu de tratare a operei unui artist de acest tip. Pentru Puvis de Chavannes, în așteptarea unei monografii adecvate, cîteva direcții esențiale sînt cuprinse în excelentul studiu al lui ROBERT GOLDWATER, *Puvis de Chavannes: Some Reasons for a Reputation*, în *The Art Bulletin*, March, 1946, p. 33–43.

²³ ROGER FRY, *Art and Commerce*, London, 1926, p. 114. Asupra spiritului reacționar tipic academiilor de artă din secolul al XIX-lea, vezi N. PEVSNER, *op. cit.*, p. 226–240.

punzînd poate unei eterne necesităţi psihologice. S-ar putea spune că apariţia oricărui important fenomen artistic autentic e plauzibilă a genera un academism parazitar, care-şi are însă funcţia sa de loc neglijabilă în istoria artei şi în cea a culturii. Arta academică franceză a secolului al XIX-lea e însă un fenomen particular, ilustrînd ca în nici o epocă din istoria artei peisajul artistic al acelei vremi şi ca atare se cuvine analizată în originile ei sociale specifice şi în extrem de variatele-i nuanţe, ca şi în fireasca ei iradiaţie dincolo de hotarele Franţei. În acest sens intervenea şi Jean Cassou în a sa *Panorama des arts plastiques contemporains* din 1960, în care consacra primul capitol chiar *Artei oficiale*. Semnalînd arbitrara tăcere în jurul unui aspect esenţial al artei unui întreg secol, sau încetăţenita rezolvare printr-o sentinţă *a priori* de excludere, eminentul critic reclama pe drept cuvînt o tratare fundamentală a argumentului: « Ca orice manifestare socială, <această artă> trebuie să constituie obiect de studiu, să solicite examenul sociologilor..., istoricilor artei şi civilizaţiilor, esteticienilor, filozofilor... ». Acestora li se impune deci « de l'analyser et le caractériser comme ils font de l'art de telle autre société... ». Nu credem însă că putem reduce problema la o simplă tratare prin situarea în orizontul celeilalte arte, aşa cum autorul pare să conchidă: « Tout ce que l'on peut faire de mieux en sa faveur, c'est d'y démêler certaines influences de l'autre domaine, celui de l'art proprement dit... ». Cum vom arăta mai jos, a face dreptate acestei arte constă în primul rînd în fundamentarea liminară a unui punct de vedere teoretic care să-i definească natura distinctă. Putem însă observa de pe acum că sacrificarea academicilor avea să aducă, indirect, prejudicii însăşi gloriei recunoscute a celorlalţi artişti, a victimelor lor de ieri. Căci dacă aceştia au salvat poezia şi au triumfat total, nu e mai puţin adevărat că izolarea idolatră în care au fost trataţi de istoria artei a simplificat şi a devitalizat însăşi imaginea lor adevărată. E un motiv în plus pentru ca depăşind prejudecăţile restrictive, studiul artei secolului al XIX-lea să se străduiască a realiza o cunoaştere adevărată şi variată, complexă, a acestei epoci, printre cele mai bogate şi dinamice din istoria artei. Benedict Nicolson, directorul respectabilului *Burlington Magazine*, revistă a cărei activitate în această disciplină înscrie etapele decisive pentru progresul metodologic al directoratelor unor Roger Fry şi Herbert Read, semnala în 1964, într-un scurt editorial, această problemă vitală pentru istoria artei secolului al XIX-lea, arătînd semnele îmbucurătoare, deşi sporadice şi de scurtă respiraţie, semnalînd cîteva necesare direcţii de investigaţie şi neuitînd să sublinieze spiritul ce trebuie să prezideze noua tratare totală: « By juxtaposing the „academic” and the „progressive” (but it would have to be done with the utmost circumspection, by historians for whom works of art were much more than documents) (s.n.) — a richer and truer picture of the period would emerge »²⁴.

În ultimele decenii istoria artei a înregistrat contribuţii hotărîtoare la cunoaşterea mai aprofundată a artei din secolele XIV—XVII, relevînd implicaţiile semnificative ale unor zone de penumbră dintr-o epocă ce se bucura totuşi de o mai vastă explorare: o veche tradiţie de *scholarship* în respectivul domeniu a făcut desigur posibil acest lucru. O asemenea tradiţie pentru studiul epocilor artistice mai noi e destul de tînără. Conştiinţa însăşi a necesităţii instaurării unei metode nediferenţiate şi pentru cercetarea artei secolelor XIX şi XX s-a afirmat destul de recent şi în urma fericitei conjugări a spi-

²⁴ Editorial. *French Art in the Nineteenth Century*, in *The Burlington Magazine*, June 1964, p. 249. Autorul, semnalînd cîteva contribuţii binevenite asupra unor artişti ca Trouillebert, Harpignies, Lépine, Carpeaux, Couture, Guys, atrage oportunitatea asupra necesităţii analizei contextului istoric, fără de care nu pot fi sesizate semnificaţiile. O judicioasă orientare, în care intră poate şi eleganţa aceluia englez « detachment », caracterizează deseori contribuţii de acest fel din cuprinsul revistei, ca, de pildă, şi arguţioasa dare de seamă a lui Ben. Nicolson despre Harpignies şi alţi pictori minori de la Barbizon, din volumul lunii mai 1967 (« It makes one regret that such artists were never employed to decorate restaurants. How marvellously

Harpignies's talents could have been used in constructing friezes of river valleys around walls! But patronage at the time was not sufficiently enlightened » — p. 321).

Am remarcat mai sus, în această direcţie, mai vechea iniţiativă şi contribuţia şcolii americane prin expoziţii şi studii particulare (cităm o sugestivă expoziţie din 1954 de la Detroit Institute of Arts, cu o introducere de Paul L. GRIGAUT, *The Two Sides of the Medal. French Painting from Gérôme to Gauguin*. N-am putut vedea numărul recent din *Art News Annual* consacrat artei academice şi nici catalogul recentei expoziţii, din 1969, *The Past Rediscovered. French Painting 1800—1900* de la Minneapolis Institute of Art).

ritului pozitivist al școlii americane de istoria artei cu cel teoretic al școlii germane. Premisele însă au fost create și exemplele nu lipsesc. O nouă perspectivă se deschide studiilor în acest domeniu, care pot de pe acum profita de acumularea unei prețioase experiențe edificatoare. Lărgirea interesului pentru argumente dincolo de impresionism și postimpresionism, ce acaparaseră inevitabil atenția, se poate semnala în studiile solide ce au început să fie consacrate — destul de rare însă — unor personalități sau aspecte din romantism (cu ale sale epoci de « revival ») și realism. Salutar a fost interesul, generat desigur de setea de divagații stilistice a vremii noastre, pentru « art nouveau », căci a scos la iveală și a atras atenția asupra multiplelor aspecte ale artei din vremea simbolismului, prolifică în semnificații. Materia cea mai dificilă de abordat pare a rămîne pînă acum tot cea a artei academice, cu reflexele ei, a acestei lumi artistice spectrale, conturîndu-se printr-o negură de sarcasm și oprobriu. Cea mai facilă erezie se dovedește aceea a încercării repunerii în vechile drepturi, uitîndu-se că acestea erau uzurpate și că adevărata îndreptare constă în definirea rosturilor reale. În aceasta constă eroarea fundamentală a intervenției lui Jean-Paul Crespelle, sub forma unei comunicări, pozitive în intenții, din 9 martie 1966, la *Académie des Beaux-Arts*²⁵. E de fapt o pledoarie, condusă cu destul brio, pentru *les Maîtres de la Belle Époque*, debutînd la modul retoric, teatral, al unui consumat « maître », parcă în ton cu emfaza desuetă a însuși argumentului: « Il s'est produit au début du siècle, Monsieur le Président, Messieurs, un changement d'opinion d'une injustice effarante... qui précipite dans un océan d'opprobre e de dérision, par un retournement brutal d'opinion, tous les peintres du Salon... ». Nimeni nu poate contesta afirmațiile pline de sens în legătură cu injustețea unei condamnări sumare, în bloc, fără efortul de a separa acele cîteva zeci de artiști de talent; în legătură cu acreditarea ideii globale despre acești artiști ca simpli fabricanți de imagini falacioase; în legătură cu reexaminarea ce se impune pentru descoperirea talentelor și operelor interesante; în legătură cu legendara segregare a artiștilor din acea vreme în două tabere iremediabil ostile etc. Dar argumentele, exemplificările pe care autorul le propune sînt în general derizorii, periferice, nu-ți dau impresia că atacă miezul problemei. Maeștrilor din « la Belle Époque », J.-P. Crespelle le-a consacrat și un bogat ilustrat volum, apărut tot în 1966²⁶, și care ne-am fi așteptat să facă dreptate talentelor obliterate: să descopere adică și să pună în primă evidență acele posibile opere sincere necunoscute, fragmentele capabile să impună valorile pe care, poate, ei înșiși prime victime ale concepțiilor academice în declin, acești artiști și le-au ignorat și nu le-au dezvoltat și, în sfîrșit, rolul lor dialectic în gustul artistic al vremii. Nimic însă, sau foarte puțin, și în trecere, din toate acestea. Volumul lui Crespelle e, de fapt, o nouă condamnare, plină de savuroase anecdote, de « joyeusetés » (și e drept, într-o astfel de materie *difficile facietias non scribere*, spre a parodia vorba lui Juvenal) a faimoșilor maeștri, care, din « affreux bougres », au devenit niște caraghioase figuri de infatuați funambuli, care în arta lor n-au făcut decît să rețină, ca niște placide oglinzi, reflexele superficiale ale spumoasei vieți mondene a vremii lor. Multe figuri rămîn parțial și superficial înfățișate (e sesizabilă ignorarea recente bibliografii anglo-americane) și fermecătoarea evocare anecdotică a « frumoasei epoci », care face lectura savuroasă și utilă pentru istoria moravurilor, diluează interesul argumentelor de istoria artei. Și regretăm că nu se fac decît simple aserțiuni despre operele ce-ar merita admirate, fără necesara lor analiză demonstrativă. Din numeroase paragrafe, ca și din succintele și spiritualele comentarii ale ilustrațiilor, simțim că autorul e în totul convins de distanța care separă arta academicilor de arta « adevărată » a « novatorilor », a unor Degas, Manet, Renoir sau Gauguin. Dar, desigur, conștiința unei totale deosebiri de esență pare a-i fi străină, căci altfel, cum s-ar putea explica afirmații ca acestea: « Il me semble qu'il y a bien autant de bons Carolus-Duran, de bons Meissonnier, de bons Besnard, qu'il y a de Cézanne maladroits, de Renoir

²⁵ JEAN-PAUL CRESPELLE, *Les Maîtres de la Belle Époque*, in *Institut de France- Académie des Beaux-Arts, Année 1965—66, Paris, 1966*, p. 73—81.

²⁶ J.-P. CRESPELLE, *Les Maîtres de la Belle Époque*, Paris, <1966>.

cotonneux et de Matisse indigents » sau « Il est temps de replacer ceux que l'on a qualifié avec mépris de « Pompiers » sur le même plan que les novateurs de leur temps »²⁷? — Ceea ce e categoric inacceptabil și a prilejuit o riguroasă punere la punct din partea lui Gaëtan Picon²⁸. Importanța intervenției acestuia rezidă în aserțiunea că « nous nous trouvons devant deux familles totalement hétérogènes, devant deux relations complètement distinctes de l'artiste à son œuvre et de l'artiste à son public ». Picon dezvoltă distincția netă dintre « l'art créateur » și « l'art convenu », insistând asupra valorilor de « recherche personnelle » ale celei dintâi, atât din punct de vedere al creatorului cât și al interlocutorului, al publicului. Distincțiile sale, cu observațiile subtile în privința artei « de recherche », presupun de fapt rezultatele la care au ajuns speculațiile teoretice, efortul de gândire în știința modernă a esteticii. De la primul său tratat din 1901, prin meditația asupra fenomenului artistic și practica neîntreruptă a criticii literare, în 1935, Benedetto Croce, în *La Poesia* ajungea la ultimele sale concluzii în privința metodei în critica și istoria poeziei și literaturii. Noul aport teoretic consta în definirea « expresiei literare », a legitimării domeniilor literaturii, a celor patru clase ale « elaborării literare » (sentimentală, oratorică, distractivă și didactică) și a criteriului (aici fiind legitime « criteriile »!) de perfecțiune a meșteșugului, de desăvârșire în împlinirea scopului urmărit (« adeguatezza ») ce trebuie să stea la baza prețuirii produselor literare. În acest fel își afla fundament teoretic « istoria literaturii », în care sînt tratate laolaltă istoriile interferente ale poeziei și literaturii. « Aristotele notò la mancanza di un nome per entrambe; ma quel nome non potrà mai aversi, perchè poesia e letteratura, pur toccandosi per un lato, rimangono due cose diverse »²⁹.

În istoria și teoria artei, conceptul de « poezie » a fost cucerit prin contribuția unor gânditori și istorici care au instaurat indispensabila clasificare de valori, în a căror confuzie nu poate exista progres al spiritului. Ca și în istoria literaturii, și în istoria artei se impune distincția dintre domeniul poeziei și domeniul literaturii³⁰. Aceasta e condiția teoretică sub care ea se poate realiza ca știință istorică. Iar deosebirea operelor poetice, a artei adevărate, va fi ușor de realizat, dacă nu se va uita că « forme artistice » propriu-zise nu există, și deci nici mult visatele comode canoane fixe pentru identificare și apreciere; că nu există decît un proces, o activitate spirituală artistică, poetică. Și care nu e definibilă decît în concretețea sa. Această concretețe e inseparabilă însă de ceea ce numim « literatură ». Condiția poeziei nu poate fi puritatea aseptică, sciziunea ascetică. Mediul ei natural s-ar putea spune că e literatura, ca expresie specifică a vieții sociale și studiul poeziei abstrase din acest mediu nu poate duce decît la concluziile parțiale ale unui examen *in vitro*. Deci fără participarea « poeziei » la « literatură », istoria artei n-ar fi cu putință, iar dacă literatura ar fi privată de vecinătatea poeziei, i-ar lipsi una din determinările ei exterioare, fără de care ar dispărea în istoria moravurilor sau a culturii. Istoria lor nu poate fi deci decît comună, însă nu-și va putea justifica existența, nu-și va impune specificitatea decît prin conștiința vie și activă a diversității de esență a celor două domenii. Ceea ce nu e decît, cum am mai spus, încă un aspect confirmînd condiția spiritului uman în acțiune.

Iată motivul pentru care credem că pictura lui Andreescu nu e comparabilă cu cea a lui Mirea și nici Mirea nu e comparabil cu Andreescu. Cînd e clasificat ca « academist », Mirea nu e de loc înfierat, ci e situat pe terenul pe care poate fi judecat, cu acele criterii ce-i sînt adecvate. Transferat dincolo, unde el singur poate s-a socotit a oficia, înseamnă a nu-i acorda altă alternativă decît excluderea. Dar « a judeca » în istoria artei și a literaturii nu poate însemna niciodată a condamna și a repudia, ci a clasifica,

²⁷ J.-P. CRESPELLE, *Les Maitres de la Belle Époque*, in *Institut de France* . . . , p. 81 și 73.

²⁸ GAËTAN PICON, *Les Formes de l'Esprit. D'un art à l'autre*, in *Le Monde*, 8 février 1968, p. 13. Autorul se referă la o reluare a textului lui J.-P. CRESPELLE în *Le Jardin des Arts*, janvier 1968.

²⁹ BENEDETTO CROCE, *La Poesia*. Seconda edizione riveduta, Bari, 1937, p. 8—48.

³⁰ Asupra necesității operării distincției lumii « prozei » în istoria artei, o aluzie la CARLO L. RAGGHIANI, *L'Arte e la critica*, Firenze, 1951, p. 40.

a indica și explica locul în care fiecare existență își regăsește adevărata ei demnitate. Vom observa așadar că Mirea e un pictor extrem de interesant pentru domeniul pe care-l reprezintă, cel al artei academice în declin, și poate ilustra un moment important din istoria picturii noastre, așa cum Aman l-a ilustrat la vremea sa. Analiza contextului istoric al artei sale, cu respectivele implicații cu arta europeană, va fi instructivă pentru cunoașterea unui aspect al peisajului artei noastre din acea epocă, a gustului artistic. Față de un Aman, Mirea poate fi judecat însă mai mult în termeni negativi. Nu e numai vina personalității sale artistice, dar, ca pentru toți artiștii de această categorie, și a momentului pe care a fost chemat să-l slujească. Și acest moment a fost repede consumat pentru Mirea. Zenitul gloriei sale a fost impus de rapida ascensiune a unei tinere pături burgheze liberale ce survenea la noi în jurul lui 1884³¹ și căuta să-și afirme, asemeni vechii aristocrații latifundiare, prestigiul social prin patronarea unei arte grandilocvente. Dar această nouă pătură burgheză avea să răspundă în curînd altor comandamente economice și sociale, particulare dezvoltării țării noastre, care au îndrumat-o să-și găsească o mai adecvată ilustrare a veleităților ei de reprezentare în suprastructură în «semănătorismul» lui Grigorescu și în așa-numitul «stil Mincu». Și astfel, către 1900, arta lui Mirea intra pe un plan secundar al funcției sale ilustrative. Iar o astfel de artă, care n-avea nici o rațiune în acțiunea sa intimă de a căuta, singura sa rațiune rezidînd în a fi solicitată, ne dăm seama că trebuia să ajungă treptat la declinul unui simplu exercițiu formalist.

Născut la Cîmpulung, la 16 aprilie 1852, ca fiu al protopopului județului, George Demetrescu-Mirea se afla în 1865 la București, elev la colegiul Sf. Sava, unde profesorul de desen, C.I. Stăncescu, nu va întîrzia să-i remarce talentul. Intra apoi la școala de medicină a lui Davila, însă, în curînd, în 1870, cedînd vocației, o părăsea pentru Școala de belle-arte. Aici se ilustrează de la început ca un elev eminent, obținînd bursă și medalii. Un accident în comportare e însă cît pe-aci, la sfîrșitul celui de-al doilea an, să-i interzică studiile. Cum mărturisea lui Stăncescu, «silit de stăruințele altor tineri amici, care i-au adus și o piatră de litografie acasă», făcînd «pentru prima și cea din urmă dată o caricatură inocentă» la *Ghimpele*, fusese pus sub urmărire de poliție și ministerul îi ceruse exmatricularea. Cu tot angajamentul solemn că nu va recidiva și cu toate propunerile consiliului, ținînd seama că «e un foarte bun student și că ar deveni și un artist ales, continuîndu-și studiul», de a i se inculca numai o dojană, ministrul conservator, generalul Chr. Tell, îi taie bursa, intimîndu-i că «unui bursier nu-i este permis a denigra pe Domnitor și pe Miniștri!»³². Era vremea în care guvernul conservator își propusese, în urma mișcărilor anti-monarhiste din 1870, să reprime cu severitate orice atac, cît de inofensiv, la adresa tronului, și de aceea Tell («nebunul» cum îl numise Maiorescu care, deși conservator, căzuse el însuși victimă excesului de intransigență a generalului), atunci cînd Aman, la începutul anului școlar următor, înaintează lista bursierilor menținînd și numele lui Mirea, nu va pregeta să-i dea directorului un sever «prim avertisment». Astfel, fără bursă, Mirea își continuă studiile pînă în 1875, prezentîndu-se la concursul pentru străinătate, al cărui premiu îl obține cu compoziția «Prima familie Adam și Eva cu copiii». Bursa întîrziînd, e surprins de războiul din 1877, cînd, la recomandarea lui Davila, merge în campanie ca pictor atașat cartierului general al armatei. Unei recomandări a lui Grigorescu pe lîngă Ion Ghica îi datorește Mirea atribuirea bursei de studii la Paris, unde pleca în primăvara lui 1878, rămînînd pînă în 1884, răstimp capital pentru formația sa și orientarea definitivă a gustului. Din prima perioadă de școlaritate ne sînt cunoscute un număr prea restrîns de opere, insuficient spre a defini direcțiile de dezvoltare a personalității lui Mirea. Un G. Petrașcu, extrem de generos cu Mirea, socotea că «încă din școala de la București își croise o factură largă, simplă și de

³¹ Vezi TITU MAIORESCU, *Istoria contemporană a României*, București, 1925, p. 219–221 și TRAIAN P. LUNGU, *Viața politică în România la sfîrșitul secolului al XIX-lea*,

București, 1967, p. 17–18, 38, 41–42.

³² Arhivele statului, București, Min. Instrucțiunii, dos. 1585/1872, f. 17 și 114, f. 14, 183 etc.

un colorit armonios »³³, aserțiune nu în totul confirmată de desenele și prea puținele picturi rămase din anii aceia. (Curios, Mirea n-a participat, cum obișnuiau alți elevi, la expozițiile artiștilor în viață.) Un « Autoportret » minuscul, datat 1872 (Depozitul Galeriei Naționale), reprezentându-l în costum de « Wanderer » prin dealurile Muscelului, e încă meschin și stângaci în definirea formei, de o culoare timidă și uscată. Iar un portret, de mari dimensiuni, al domnitorului Alexandru Dimitrie Ghica, copie după o veche pictură, datat 1876 (Muzeul de artă din Brăila), trădează nesiguranță în soluționarea unor *raccourci*-uri și un desen încă șovăitor în construirea formei plastice. Mai interesante, o sumă de desene din anii aceștia, în care finețea observației și siguranța caracterizării unei expresii și a unei atitudini nu pot fi contestate. Sînt schițe după personaje din cadrul școlii (Ilie servitorul, dar și o bună schiță de portret, datată 1871, a lui C. I. Stăncescu), studii de expresie, unele după figuri feminine, delicate și pline de vivacitate, schițe de autoportret și cîteva energice studii de nud și detalii anatomice. Mai bogat și variat e conținutul unui album cu desene (Cabinetul de stampe ale Bibliotecii Acad. Rom.) din călătoriile de vacanță întreprinse în 1871–1873 în regiunea natală a Cîmpulungului, în care, pe lîngă numeroase schițe de figuri și atitudini (călugări și țărani surprinși la ocupațiile obișnuite), denotînd rapiditatea expresivă a liniei și a umbrelor, apte să construiască formele, se află și studii de naive compoziții mitologice, dar și de peisaje. Din cele 40 de desene ce ne-au rămas din timpul campaniei din Bulgaria (Muzeul militar central) se cuvin relevate cîteva compoziții de grupuri în peisaj « Oștean căzut », « Soldați poposiți la cișmea », « Peisaj cu o fîntînă cu cumpănă », « Corturi sanitare ») cu o energică și sumară determinare a planurilor și mobilității umbrelor, cîteva portrete de militari cu viguroase accente grafice și studii de mișcare (« Soldat la atac », « Roșior călare », « Soldați în tranșee »), toate arătînd capacitatea desenatorului de a evoca forma umană. O pictură savuroasă, databilă poate din ultimii ani ai școlii (sau din primul an parizian) este « Portretul de femeie » de la Muzeul de artă din Bacău (fig. 1), atrăgător printr-o anume ingenuitate a facturii. Vivacitatea surprinsă a mișcării fizionomice, fără insistențe descriptive, rezolvarea simplă a construcției figurii prin planuri largi, picturale și, mai ales, finețea nuanțelor cromatice, dominate de galbenul surd și albastrul palid al pălăriei pe fondul sumbru, acordă acestui mic portret un loc privilegiat printre operele lui Mirea. În « Micul Savoyard » (repr. în N.P. – 91)³⁴ executat la sosirea în Paris, imaginea, păstrînd facile accente anecdotice, se detașează, bine pusă în cadru, sumbră pe fond clar, cu umbre decupate sumar. Tonurile însă sînt încărcate de griuri murdare și ca atare incapabile de a realiza acorduri relevante.

Acea generozitate de factură de care vorbea Petrașcu poate fi totuși recunoscută în unele din primele opere executate la Paris. De aici, în aprilie 1878, tînărul bursier scria profesorului său Aman (tonul scrisorii, deși reverențios, se deosebește mult de al altor elevi, printr-o anume ostentație onctuoasă de superioritate, denotînd o precoce exacerbare a personalității, lucru ce se va accentua cu vremea la Mirea), încunoștințîndu-l că s-a grăbit să se înscrie la Beaux-Arts, preferînd atelierul lui Lehmann « ca profesor mai nou și cu mai multă bunăvoință pentru elevi ». Acesta, trimițîndu-l în Galeria antică a Luvrului să-i aducă « un modelu bine terminatu », Mirea se întoarce cu un desen după o statuie greacă, « desen mai mult în linii drepte și umbrele în planuri simple mari » ce are darul să smulgă profesorului observația : « C'est une bonne manière de voir les choses. Ce n'est pas mal fait »³⁵. Desenul se păstrează și azi la Secția de grafică a Muzeului de Artă și într-adevăr nu e lipsit de merite școlare. Henri Lehmann era considerat, pe lîngă Flandrin, ca unul din cei mai buni elevi ai lui Ingres, bucurîndu-se de un succes necontestat, atît ca pictor de compoziții religioase și mitologice decorative, cît, mai ales, ca portretist. Exemplul lui nu poate fi socotit străin de orientarea lui Mirea spre reprezen-

³³ G. PETRAȘCU, *O privire asupra picturii românești*, București, 1937, p. 11.

³⁴ Indicăm, cînd e cazul, numărul reproducerii din mono-

grafia lui N. PETRAȘCU (G. D. Mirea, București, Casa Școalelor, <1943>).

³⁵ Scrisoare a lui G. D. Mirea către Theodor Aman din 2/14 aprilie 1878 (Biblioteca Academiei, Secția Manuscrise).



Fig. 1. — Portret de fată. Muzeul de Artă din Bacău.

tările mitologice (prima sa lucrare de la Paris e o astfel de compoziție) și istorice, dar, mai ales, spre o concepție mondenă a portretului. Căci Lehmann a fost unul din creatorii portretului feminin de pe vremea celui de-al doilea imperiu, realizând un gen ce se deosebea prin pedanterie și căutarea «chicului», prin abuzul de virtuozități în detalii, printr-o afectare a tonurilor distinse, astfel, ca și Flandrin sau Amaury-Duval, denaturând austeră viziune portretistică îngrescă prin «mixturi adultere», după caustica expresie a lui Baudelaire³⁶. Mai ales în ultimii săi ani, cei în care l-a frecventat Mirea, Lehmann s-a conso-

³⁶ CHARLES BAUDELAIRE, *Salon de 1859*, in *Oeuvres complètes. Curiosités esthétiques*, éd. J. Crépert, Paris, 1923, p. 327.

crat portretului, ce e drept însă prin repetarea unor banale formule lipsite de viață, și astfel s-ar putea presupune că prestigiul maestrului ales a stat la originea formației de portretist a lui Mirea, care însă se va dezvolta sub influența considerabilă a lui Carolus-Duran, în atelierul căruia, părăsind École des Beaux-Arts, se mută încă din toamna lui 1879, atras de un tânăr prieten, un insignifiant pictor american Hinckley. Cu câteva luni înainte părăsise același atelier al lui Lehmann un alt elev al acestuia, intrat o dată cu Mirea, dar plecat pentru cu totul alte orizonturi pe care i le deschidea vizionarea celei de-a IV-a expoziții a impresioniștilor: era Seurat, coleg pe care desigur Mirea n-avea cum să-l remarce, căci obscur prin rezultatele concursurilor, Mirea alegea orizontul revolut al lui Carolus-Duran. Două viguroase studii de atelier în cărbune, un « Nud de adolescent » și un « Nud de bărbat în profil » poartă inscripția « Cours de soir atelier Carolus Duran », cu data de 1879 (Muzeul de Artă, Secția de grafică). Cu aproximativ douăzeci de ani înainte, Carolus-Duran adusese, în acea viziune letargică, mereu regulată și exactă, a neoclasicismului academic, o expresie de origine caravagescă, cu efecte puternice de lumină și umbră, cu un sentiment plastic viguros, cu o vie preocupare pentru tușă și sonoritatea brutală a tonului, lucruri ce l-au situat o vreme în preajma lui Courbet și Ribot, ca un fel de intermediar între năzuințele tinerelor generații și arta academică oficială ³⁷. După 1860 devenea însă adept al lui Vélasquez, pe care-l recomanda elevilor săi drept sursă înaltă a unei viziuni moderne și un ecou al acestei învățături trebuie considerată prima monografie în care pictorul spaniol e tratat din punctul de vedere al picturii moderne, scrisă de unul din elevii lui Carolus-Duran, R. A. M. Stevenson. Îmbătat de succesele mondene, Carolus-Duran își exagerează cu vremea meritele, stilul său devine din ce în ce mai dezordonat și lipsit de energie, mulțumindu-se să strălucească prin efecte facile și uzate de suprafață, clamoros și pompos chiar și în sobrietate. În 1880, deși îl recunoștea ca unul din « métiers les plus crânes de l'époque », Zola îl socotea reprobabil pentru covârșitoarea sa notă factice, pentru lipsa oricărei dragoste față de natură, pentru urmărirea continuă a « chic »-ului ³⁸. Și în această perioadă de vogă salonardă, dar în realitate de declin pictural al lui Carolus-Duran, Mirea se lasă fascinat de atmosfera de adulație și de glorie efemeră ce plutea în jurul numelui acestuia ³⁹ și caută, cu îndelungă fidelitate, să-i imite maniera. De altfel aceasta era metoda practică în atelierile academice, caracteristică formării unui astfel de pictor. Maestrul se străduia să inculce elevilor un meșteșug cât mai articulat, gata făcut, pe care aceștia să și-l însușească și să-l aplice mai mult sau mai puțin fidel. Această concepție a învățămîntului artistic ca transmitere a unei meserii, urmînd a fi practică ca atare ⁴⁰, desigur investită cu un rang de noblețe pe scara socială, e caracteristică artei academice. În atelierul lui Carolus-Duran, care era o organizație cvasi oficială, elevii fiind socotiți ca înscriși la École des Beaux-Arts, Mirea a stat între 1879 și 1884 și influența maestrului a rămas la baza stilului său academic, așa cum știm că a stat și la baza picturii multora dintre elevii acestuia, Sargent de pildă, elevul preferat, le *chou-chou* cum era numit, ani de-a rîndul neputîndu-se desprinde de imitația picturii lui Carolus-Duran ⁴¹. Metoda de a picta pe care o preda Carolus-Duran ne e destul de bine cunoscută, datorită a doi dintre fideli săi elevi englezi, Robert Alan

³⁷ Cf. O. GRAUTOFF în THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. VI, Leipzig, 1912, p. 26–27 și A. FONTAINAS, *La Peinture française au XIXe siècle*, Paris, 1906, p. 329–330.

³⁸ EMILE ZOLA, *Le Naturalisme au Salon* (Le Voltaire, 18/22 juin 1880), în vol. E. ZOLA, *Les Salons*, recueillis... par F. W. J. Hemmings et Robert Niess, Genève, 1959, p. 159.

³⁹ Însă John Singer Sargent, elev al lui Carolus-Duran pînă în 1879, și acum stabilit la Paris, în strînse relații cu fostul său maestru, scria cu nescăzută admirație într-o scrisoare din 1883: « Carolus-Duran goes on painting magni-

ficently! » (cf. CHARLES MERRILL MOUNT, *John Singer Sargent*, London, 1957, p. 83).

⁴⁰ Împotriva acestei concepții academice a meseriei, profiera David: « L'académie est comme la boutique d'un perruquier, on ne peut en sortir sans avoir du blanc à son habit... Ils vous apprendront sans doute à faire votre torse, le métier enfin ; car ils font métier de la peinture ; quant à moi, le métier, je le méprise comme la boue ».

⁴¹ Cf. CHARLES MERRILL MOUNT, *Carolus-Duran and the Development of Sargent*, in *The Art Quarterly*, XXVI (1963), nr. 4, p. 385–418.

Mowbray Stevenson și, într-o măsură, Carroll Beckwith ⁴². Această metodă, ca și felul de a picta al lui Carolus-Duran pot fi ușor recunoscute, atât în portretele pictate de Mirea la Paris, cât și în întreaga dezvoltare ulterioară, destul de minimă, a manierei sale de reprezentare a formei. Astfel Duran își baza metoda didactică mai puțin pe venerabilele principii academice ale desenului contururilor, cât pe un mod personal de a privi natura și anume evocând prin mase și prin planuri constructive. Nu neglija desigur predarea desenului. Insista însă asupra modelării din pensulă, de care separa desenul cât mai puțin posibil. Forma trebuia redusă la câteva planuri esențiale, evocate direct pe pînză, peste o sumară schiță în cărbune, cu o pensulă largă, în trei sau patru lovituri pentru frunte, cam tot atîtea pentru nas etc. Pe această schelă ce făcea să apară figura ca un chip de lemn, se revenea cu o strictă scară de valori, cu foarte puține tonuri de lumină și umbră. Astfel fiecare figură apărea mai puțin reliefată decît în natură, văzută în termeni de linii și unghiuri ⁴³. Metoda lui Carolus-Duran era astfel încă o ilustrare a acelei pierderi a semnificației materiale a formei, a reducerii semnificației acesteia la ceea ce e simplu evident, la fața și la îmbrăcăminte, fără acel sentiment necesar al solidității formei de dedesubt, lucru pe care un Berenson îl semnală în decadența manufacturatelor portrete academice de la sfîrșitul secolului ⁴⁴.

Toate acestea evocă nemijlocit factura portretelor lui Mirea, care, comparate cu portretele de femei sau de copii ale lui Carolus-Duran, vădesc o strînsă filiație. Ca și în acestea, ochii predomină ca cel mai puternic accent și modelul e sugerat cu foarte ușoare variații de ton. Cîteodată pînă și draperiile din fond sînt la fel evocate pictural cu cîte un accent luminos în dreapta sau stînga. În unele opere de la Paris, Mirea merge pînă la a folosi caractere pentru semnătură similare cu cele ale lui Carolus-Duran, lucru pe care de altfel l-a practicat și Sargent ⁴⁵. Metoda de a picta a lui Carolus-Duran venea însă în întîmpinarea predilecției mai sus amintite a lui Mirea, de a vedea forma în « linii drepte și-n umbre în planuri simple mari ». Încît a adoptat-o cu ușurință și cînd se va strădui să dea mai multă rotunjime formei, mai ales în nuduri, unde acest lucru părea să i se impună, se va observa o dezagreabilă incongruență între cele două moduri de reprezentare. Acest fel de a construi forma din planuri largi, sumare, de lumini și umbre, va face calitatea celor mai bune dintre desenele lui Mirea, cum e de pildă un « Cap de bărbat », în *raccourci*, remarcabil, datînd din anii parizieni (Secția de grafică a Muzeului de Artă). Totodată îl îndrepta în mod firesc spre compozițiile cu caracter decorativ, cărora le va aplica această soluție mecanică a simplificării formei în planuri largi, fără a renunța însă la efectele de relief. Cînd va căuta să evoce forma sau mișcarea prin contururi, desenul lui Mirea va deveni însă insignifiant. Ca un ecou al învățăturilor lui Carolus-Duran va declara Mirea mai tîrziu că reprobă forma modelată prin tonuri de clarobscur, în maniera « *léchée* » a unor Cabanel, Bouguereau sau Gérôme, și tot aici își are originea admirația sa pentru Vélasquez, pe care-l declara, polemic, în 1928, ultimul și singurul modern ⁴⁶. (Degas, incriminînd pe academicii imitatori ai lui Vélasquez, exclamase o dată: « O, Vélasquez, que de saletés on a fait en ton nom ! »)

În 1879, pe cînd serile executa studii de nud în atelierul lui Carolus-Duran, Mirea își petrecea o vreme și în păduricile din Clamart și Fontainebleau, unde se împrietenea cu Andreescu și picta cîteva peisaje, în unele din ele reușind să se îndrepte spre asimilarea viziunii de *plein air*, direcție însă pe care o va abandona în curînd, consacrîndu-și toate

⁴² Capitolul X al monografiei lui R.A.M. Stevenson despre VÉLASQUES conține o descriere amănunțită a metodei lui Carolus-Duran, iar CARROLL BECKWITH a publicat în *Arts and Crafts*, January 1905: *Portrait Painting by a Former Pupil of Carolus-Duran*.

⁴³ R.A.M. STEVENSON, *Velazquez* (traducere germană), München, 1904, p. 142—143, 146—147. Vezi și CHARLES MERRILL MOUNT, *op. cit.*, p. 387—388.

⁴⁴ BERNHARD BERENSON, *The Italian Painters of the Renaissance*, London, 1966, p. 95 (în *The Florentine Painters*

din 1896). CHARLES YRIARTE, încă din 1876 (*Gazette des Beaux-Arts*, 1876, II, p. 724), remarcă, în cronică Salonului, că Duran se mărginește « dans la construction à la charpente et se satisfait à trop bon marché ».

⁴⁵ Cf. CHARLES MERRILL MOUNT, *op. cit.*, p. 389, care citează și un alt elev, Julian Story, imitînd atît semnătura cît și maniera de a picta.

⁴⁶ Ambele aserțiuni în: *Expoziția retrospectivă de la Ateneul Român. Aprecierile maestrului G. — D. Mirea*, în *Universul*, 20 ianuarie 1928.

eforturile compoziției istorice și portretului. Poate la această hotărâre să fi contribuit și sfaturile primite din partea lui Alexandru Odobescu, pe care, împreună cu Georgescu, îl frecventează începând din aprilie 1881, recurgând și la sprijinul său pe lângă minister în vederea stipendiilor ⁴⁷. Marele scriitor și arheolog era firesc, prin ilustra sa formație clasicistă, să împărtășească concepția neoclasică din pictura vremii (chiar în 1881, de pildă, examina în amănunțime, însoțit de Lecomte de Nouy, unul din monumentele acesteia, decorațiile murale ale lui Flandrin de la St. Vincent de Paul și Saint-Germain-des-Prés) și gustul său se orienta după reprezentanții picturii oficiale, proclamând primatul unor Bonnat, Gérôme sau Carolus-Duran. Vizita în același an, în 1881, de repetate ori, însoțit de Mirea, Salonul parizian ⁴⁸ și întreținea în pictorul român, cu o nobilă fidelitate față de vechile idealuri pașoptiste, gustul pentru pictura istorică, dezvoltându-i simțul adevărului arheologic și solicitându-l pentru un portret al domniței Ruxandra a lui Radu de la Afumați și un altul, în vederea unui vitraliu, al lui Mircea vodă, în a căror reconstituire fidelă îl ajuta cu sfaturile sale erudite. Încît atunci cînd, în 1882, Mirea va realiza grandioasa compoziție istorică inspirată de *Istoria românilor sub Mihai vodă Viteazul* a lui Bălcescu, de curînd editată de Odobescu, acesta se simțea îndreptățit să considere că a apărut în sfîrșit pictorul vaticinat de el pentru ilustrarea istoriei naționale. Dar momentele vitale în evoluția picturii noastre în anii aceia nu erau reprezentate nici de compoziția din 1882 a lui Mirea, nici de cealaltă, a « Virfului cu dor », din 1884, ci de, tot în acei ani la Saloanele din Paris expuse, « Un colț de atelier » sau « Un cetățean român în perspectivă » ale lui N. Grigorescu, « Pădurea de fagi » sau « Iarna la Barbizon » ale lui Ion Andreescu. Cu o megalolatrie neînfrîntă, Mirea va disprețui lecția unui Grigorescu, care-i cerea, în fața uriașei pînze cu Mihai Viteazul și capul lui Bathory « ceva mai mic » ⁴⁹, și poate astfel mai autentic, și va sluji, fidel temperamentului său, o artă de grandilocvențe, năzuind să uimească prin mărime și să seducă prin agreabil. Strălucitorul succes n-avea să-ntîrzie și să-l desmîntă, într-o societate care-și aștepta adulatorul, dar pe cît de facil cucerit, pe atît de repede consumat, eșuînd în neputința pictorului, vădită cu anii, de a se libera de monotonia propriei maniere. Criticului i se impune de aceea să izoleze din producția destul de abundentă acele opere în care darurile picturale autentice ale lui Mirea își află o expresie sinceră, necoruptă de stilul facil și mecanic ce i-l vor impune veleitățile de pictor al înaltei societăți.

Între 1878 și 1884, la Paris, activitatea sa e extrem de sîrguincioasă. Studii serioase de nud, după antic și după natură, în atelierele lui Lehmann și Carolus-Duran, abordarea compoziției mitologice și istorice, capetele de expresie, portretul și chiar peisajul. În martie 1879 se și înfățișa la Salon cu « Bacanta și Faunul », compoziție mitologică, acceptată de juriu, însă respinsă de administrație, tînărul pictor refuzînd, cum scria lui Aman, pătruns de necesitatea afirmării libertăților artistice, « de a acoperi nudul, cu toată lascivitatea subiectului » ⁵⁰. E unul din acele tipice pretexte mitologice de a reprezenta un senzual nud feminin, gen pe care pictorii Saloanelor din vremea aceea îl cultivau cu asiduitate. Ceea ce se impune observației e siguranța științei anatomice și oarecare capacitate de a evoca voluptatea corpului feminin, și compoziția lui Mirea, în acea compromisă manieră academică — « une nymphe lisse comme une carrosserie sur un pré d'un vert de bocal pharmaceutique » (L. Werth) — de un desen fin și precis, dar disimulat de un lins coloriaj convențional, poate sta alături de oricare alta a vreunuia din celebrații membri ai Salonului: lucru desigur lăudabil pentru un tînăr debutant. La Salonul următor, din 1880, se înfățișa cu un portret, la cel din 1881 (cînd expunea pentru prima oară și în țară,

⁴⁷ Cf. REMUS NICULESCU, *Știri noi despre anii de formație ai lui Ion Georgescu*, în S.C.I.A., III (1956), p. 178—179.

⁴⁸ Scrisoare din Paris din 13/25 mai către Sașa Odobescu (Biblioteca Academiei, Secția Manuscrise).

⁴⁹ Cf. G. PETRAȘCU, N. Grigorescu, în *Duminica Universului*, 10 mai 1931.

⁵⁰ Scrisoare din 17 mai către Theodor Aman. Severitatea în acceptarea tablourilor înfățișînd nuduri survenea desigur în urma scandalului provocat la Salonul din anul trecut de către un nud, în tabloul « Rolla », inspirat de Musset, al lui H. Gervex, ce trebuise să fie retras (J.-P. CRESPELLE, *op. cit.*, p. 72—74).

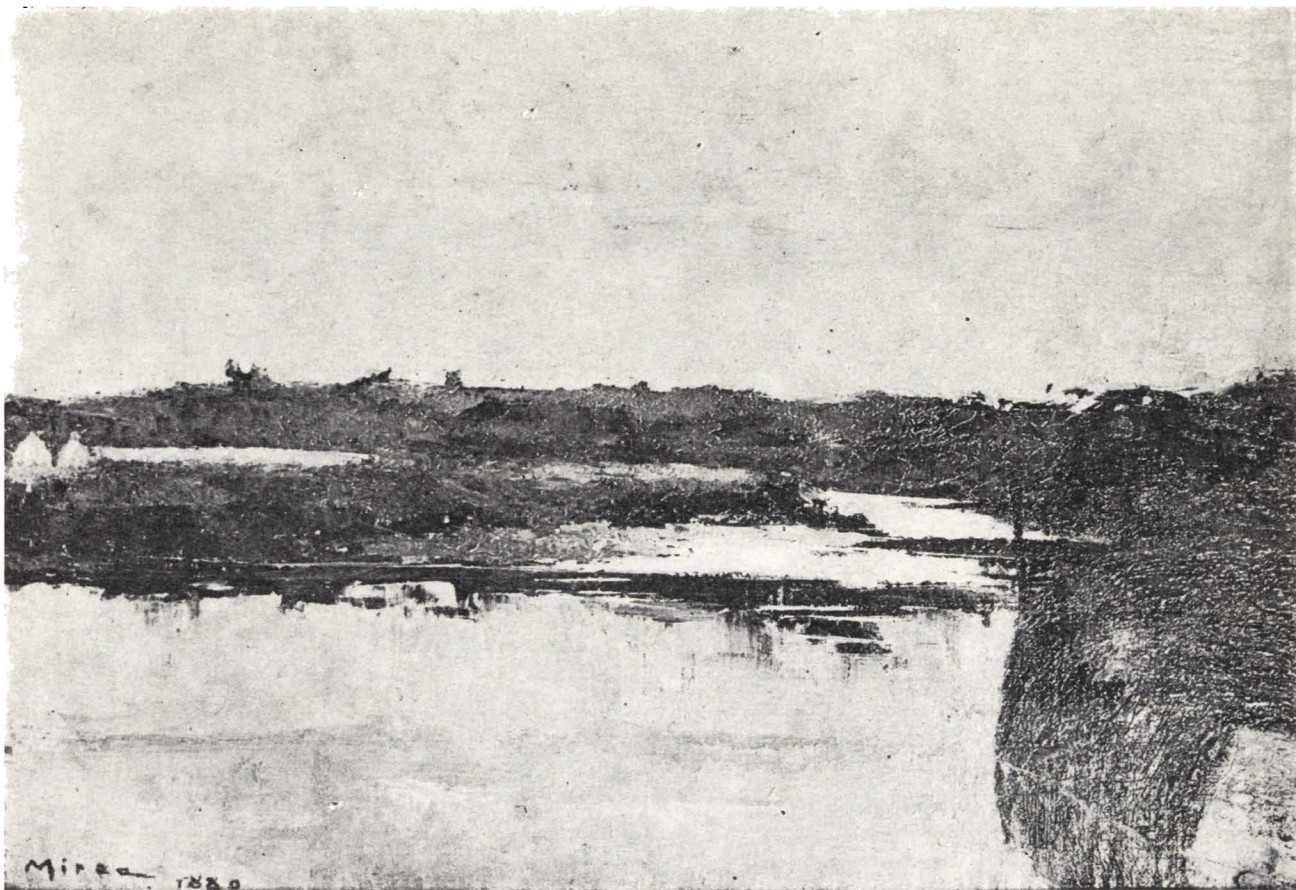


Fig. 2. — Peisaj cu un lac. Galeria Națională.

la Expoziția artiștilor în viață, trei opere printre care o natură moartă) cu alt portret, în 1882, pe lângă un portret, cu marea compoziție « Țăranii secui aduc lui Mihai Viteazul capul lui Andrei Bathory », iar în 1884, după ce cu un an înainte fusese prezent cu două portrete de femei, expunea « Virful cu dor, legendă română ». În 1878–1880, Mirea se consacră însă, cum am văzut, și peisajului, lucru de care poate n-a fost străin exemplul unui Andreescu, dar și al lui Al. G. Djuvara. Cunoaștem și un peisaj mai vechi, probabil de prin 1871–1873, panorama unei cîmpii la marginea unui oraș cu două siluete de biserici către orizont și cu un pîrîu în primele planuri: lucrare interesantă numai prin intenția compoziției de a îmbrățișa vastitatea spațiului, însă fără calități picturale. Cîteva peisaje din Franța dovedesc însă lăudabile eforturi de transpunere a efectelor de *plein air*. Datat 1878, deci din primele luni de ședere la Paris, un peisaj înfățișînd un « Pictor pictînd în pădure » (Muzeul de Artă din Cluj) surprinde prin vigoarea constructivă și libertatea tușei și prin intervenția, în efectele de lumină, a unor accente cromatice strălucitoare. « Stînci în pădurea Fontainebleau » e realizat în plină pastă, într-o materie aglutinată, prea aspră însă și prea greoaie, insistînd asupra contrastelor de lumină și umbră. Același lucru se poate spune despre « Tînără femeie întinsă pe iarbă » și « Odihnă pe cîmp », motive tipic impresioniste, în special cel din urmă, cu o tonalitate la fel de lipsită de vibrație și de armonie. Însă într-un motiv mai simplu, într-o priveliște care permitea simplificarea prin reducere a maselor peisajului, cum este « Vedere cu un lac », datată 1880 (fig. 2), aceeași factură « lourde » se dovedește adecvată. Griurile stagnante și opace, cu palide reflexe ocru-roz, din apa iazului, se acordă în tonalitatea lor exanimă cu celelalte zone sumbre ale terenului pustiu, în care domină verdele-oliv sub masa grea de un gri-albastru-vinețiu a cerului. O inspirată intervenție a unei zone lângă țărm, cu o erupție văroasă de un alb albastrui, susține prin contrast lumina peisajului, care evocă un senti-



Fig. 3. — Profil de bărbat. Galeria Națională.



Fig. 4. — Cap de fată. Galeria Națională.

ment de dezolare și solitudine, filtrat de retina contemplatorului. Poate cel mai izbutit peisaj rămas de la Mirea e « Stradă din Barbizon », datat 1879 (depozitul Galeriei Naționale). Deși perspectiva e lipsită de energie (motivul drumului curb, pornind din primul plan, folosit adesea de impresioniști, în prima lor perioadă, pentru valoarea lui constructivă, nu e speculat), ansamblul cromatic, destul de variat, e susținut cu vigoare, într-o materie zgrunțuroasă, captînd lumina. Contrastele puternice dintre culorile sumbre, în care domină verdele și brunul și albastrul-violet din umbrele materiale, și cele luminoase, de ocru-galben pal și alburii afectate de griuri colorate și roșu-roz, dau în același timp fermitate constructivă compoziției și oarecare mobilitate luminii. Tabloul amintește, fără acea vibrație și angajare de sentiment a fiecărei tușe și a fiecărui ton, de vederile de străzi, contemporane, ale lui Andreescu. Peste această realizare, Mirea nu va trece în peisaj, pe care după această dată îl va cultiva sporadic înțelegînd probabil, și pe bună dreptate, că nu era acesta domeniul propice ochiului și penelului său, mult mai la larg în pictura de figuri și în lumina moartă a atelierului. Într-adevăr, examinînd cîteva opere de acest gen din anii aceștia, întîlnim realizări remarcabile. Iată, de pildă, din 1880, « Un profil de bărbat » (fig. 3). Studiu academic desigur, e construit energic, din tușe ferme, evocînd sumar, sintetic, forma, fixînd cu siguranță luminile, cu o anumită dezinvoltură de penel, ce-i poate fi invidiată și de opere similare ale maestrului său Carolus-Duran, ale cărui mai sus arătate precepte de atelier în legătură cu modelarea prin pensulă sînt vizibile în aceste studii, care, după cum afirmă, admirîndu-le, G. Petrașcu, reținuseră, pe bună dreptate, atenția profesorului. Din același an datează un gingaș portret de tînră femeie (fig. 4) păstrînd prospețimea unei schițe, de o picturalitate mai fină și o finețe de tușe consonînd cu delicatețea expresiei. Penumbre transparente din griuri albastrii în carnație, detașarea figurii prin treceri sfumate din negrul fondului și, la bază, accentul vivace de alb, totul asociat cu o materie cromatică ușor rugoasă și vitrifiată dau imaginii o lumină prețioasă și intensitate expresivă. Puterea de a construi spontan o figură, mai ales din puternice contraste de zone largi, sumbre și luminoase, e evidentă și într-un « Profil de bărbat » datat 1881. Toate aceste studii din 1880–1881, făcînd parte din colecția Tezaurului artistic repatriat din U.R.S.S., sînt opere care arată la Mirea nu numai stăpînirea meșteșugului, dar și o anume capacitate de a comunica o emoție picturală. Din păcate a făcut totul spre a depăși acest stadiu, ce în fond nu era stadiu, ci putea fi o împlinire, cău-tînd-o pe aceasta în realizarea unor imagini naturaliste și agreabile. E cazul portretelor expuse la Paris, aproape toate personaje din « lumea înaltă ». Primul portret expus e al Leliei Djuvara (repr. N.P. – 77), apoi al unui copil, Maurice Lecors (repr. N.P. – 78) (un studiu de mici dimensiuni, superior prin gingășia penelului și finețea desenului), al Sașei Odobescu, urmărit în realizarea lui, după o fotografie, chiar de scriitor⁵¹, apoi un portret al unei opulente contese de Chèvremont (repr. N.P. – 95), în salonul căreia pictorul, care, cum spune, nu fără candoare, biograful său N. Petrașcu, « căuta neapărat să-și facă cît mai cu puțință cunoscut numele în societatea pariziană », se simți flatat să fie primit și, în sfîrșit, cel mai reușit poate dintre toate, pentru oarecare vivacitate a tușei și luminilor, portretul primei soții a lui Tache Ionescu, Bessye (repr. N.P. – 81). Sînt portrete amintind pînă la pastişă genul anost al portretului feminin ce prelungea factura adulatorie a celui de-al doilea imperiu, gen ilustrat atunci, în afară de Lehmann și Carolus-Duran, de Roll sau Boute de Monvel, Dagnan-Bouveret sau Morisset. Un autoportret din 1882 (repr. N.P. – 89) de netăgăduită inspirație din Velasquez, cum am văzut, unul din izvoarele orgolioase muzeale pe care Mirea și le aroga, pe lîngă Veronese, Van Dyck și Tizian, e totuși o pictură mai interesantă printr-o anume fulgurație a luminilor, ce sugerează aproape spectral forma, din care se degajă o sfidătoare superioritate, ținînd parcă atît de spadasin cît și de prelat. (Un altul, contemporan, din colecția N. Petrașcu (repr. N.P. – 4), e poate superior printr-o materie picturală mai fină).

Compoziția de mari dimensiuni a fost încă de pe acum ambiția majoră a pictorului. De la începutul lui 1881 dorea să întreprindă, cum făcea cunoscut Odobescu lui

⁵¹ Scrisoare către Sașa Odobescu, din Paris, 16/28 mai 1882.

V. A. Urechiă, «vreo lucrare mai mare (spre exemplu un tablou istoric național)» și cerea ministerului un ajutor bănesc, sprijinit fiind și de o scrisoare în acest sens a lui Carolus-Duran. La intervenția călduroasă a lui Odobescu pe lângă Urechiă, ministrul de atunci, Mirea primește subsidiul solicitat ⁵². Și astfel, în martie 1882, imensa pânză «Țărani secui din Transilvania aduc lui Mihai Viteazul... capul cardinalului Andrei Bathory, dușmanul său, asasinat de ei» (subiect tratat și de Aman), pentru care examinase portrete la Biblioteca Națională, dar și un «cap de mort de patru zile», era terminată și primită la Salon ⁵³, unde avea să fie sacrificială, după părerea pictorului, de locul de expunere ce i se acordase ⁵⁴. Peste câteva luni, în noiembrie, tabloul era expus și în țară, la Stavropoleos, fiind achiziționat de stat și expus în Pinacotecă. Singura observație pozitivă pe care ne-o impune azi imensa operă (în stare destul de rea, cu mari zone opace, păstrată la Muzeul militar central) e că autorul era un solid executant. Figurile sînt bine construite, au pondere, detaliile, mai ales în figura centrală a secuului și în cea a lui Mihai Viteazul (asupra mîinilor căruia se pare că a insistat la recomandăția lui Carolus-Duran, care mai găsea pânzei cusurul de a fi prea întunecată ⁵⁵) sînt realizate cu vigoare. Un studiu excelent, în cărbune, pentru figura domnitorului (Biblioteca Academiei – Cabinetul de stampe) e de o mai mare concentrare expresivă. Însă acea tensiune dramatică și sondare complexă a stărilor sufletești pe care contemporanii le elogiau sînt absente din pictură, neaflîndu-și expresia nici în contrastele luminii, nici în liniile generatoare ale compoziției, nici în culoare, în care mai ales ar fi putut fi tradusă această scenă de oroare și compasiune premonitivă. Mirea era departe însă de «furia» romantică a unui Delacroix și de altfel culoarea lui niciodată n-a tins spre vreo superioară funcție simbolică, rămînînd în limitele reprezentării naturaliste. Mai inspirată, traducînd spontan în contraste brusce și violente de lumină mișcările fizice și interioare ale personajelor, este o mică schiță de la Muzeul de Artă din Constanța, transpusă însă, în mare, într-un melodramatic descriptivism. De altfel cît de inaptră era compoziția pentru exprimarea unui profund conflict dramatic se vede și din interesanta copie de mici dimensiuni pe care G. Petrașcu o făcea prin 1920: oricît de abrupte și de focose culoarea și tușa acestuia, tumultul lor nu reușește să anuleze placiditatea narativă a compoziției pe orizontală.

Opera ce va aduce glorie mondenă lui Mirea va fi «Vîrful cu dor». Sugestia motivului vine tot de la Odobescu, care tradusese împreună cu G. Bengescu legenda publicînd-o în 1884 într-o elegantă tipăritură ilustrată chiar cu o gravură după compoziția lui Mirea ⁵⁶. Pinza a adus la Paris elogiul artistului, s-au formulat însă și rezerve îndreptățite în ce privește vastitatea ei nesusținută ⁵⁷. Într-adevăr, aproape două treimi din tablou nu sînt constituite decît de o dulce ceață roz-albăstrie, prin care se disting membrele suave, în gesturi afectate, adevărate «poncifuri», ale unor plutitoare blonde nudități de alcov, în jurul figurii centrale a tînărului păstor, într-o convențională poză de extaz și extenuare. În figura acestuia se pot descoperi detalii de virtuozitate, mai ales într-o replică (din 1903) de mai mici dimensiuni, superioară și prin strălucirea coloritului mai variat, cu accente prețioase de lumină. (Galeria Națională. Un remarcabil desen, de linii generoase, la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei). Cîteva studii de detalii pentru zînele plutind (Depozitul Galeriei Naționale) nu sînt lipsite de grație în reprezentarea nudului, denotînd totodată precizie în desen și finețe în modelaj. Cu «Vîrful cu

⁵² Scrisorile lui Al. Odobescu către V. A. Urechiă din 30 aprilie/12 mai și 18/30 mai 1881, în <V. A. URECHIE>, *Din corespondența cu Al. Odobescu*, în *Universitatea din București – Facultatea de filozofie și litere. Anuar pe anul universitar 1897–1898*, București, 1899, p. 53–54.

⁵³ Analizată prolix de GION, *Corespondență pariziană*, Salonul 1882, III, în *Birtele Public*, 21 mai 1882.

⁵⁴ Intervenea, fără succes, pentru schimbarea acestui loc prin academicianul F. Lenormant (prieten cu Al. Odobescu), ajungînd, cu recomandarea acestuia, pare-se și pînă la Bonnat

(scrisorile lui F. Lenormant către Mirea la Biblioteca Academiei, Secția Manuscrise).

⁵⁵ Cf. N. PETRAȘCU, G. D. Mirea, București, <1943>, p. 15–16.

⁵⁶ Prima traducere românească, *Vîrful cu Dor – Balada română*, s-a datorat lui Eminescu și a făcut obiectul unei reprezentări la Teatrul Național în ianuarie 1879.

⁵⁷ HENRY HOUSSAYE, *Le Salon*, în *Revue des Deux Mondes*, iunie 1884, p. 564 (fragmentul reprodus în GEORGE DRAGOMIRESCU și ION FRUNZETTI, *G. Demetrescu Mirea*, București, 1940, p. 13, nr. 1).

dor », Mirea se întoarce în țară în toamna lui 1884, instalându-și un atelier în fosta stradă Sf. Ionică, unde cu ținuta sa compusă de elegant pictor aristocrat primea ceremonios vizitatorii, dezvăluindu-le, cu gesturi aproape rituale, prin tragerea draperiilor de purpură de la înalta fereastră, uimitoarea feerie de 24 mp⁵⁸. Gloria acesteia va dura pînă către sfîrșitul secolului, cînd un Bogdan-Pitești, deși respingea principal arta lui Mirea, recunoștea în termeni elogioși excelența « Vîrfului cu dor », ca singura compoziție din arta noastră⁵⁹: afirmație pe care nu peste mult timp avea s-o retracteze. Iar în 1906, cînd la Expoziția jubiliară Mirea expunea din nou pînza, Fr. Storck rostea judecata definitivă a noii generații artistice: « Valoarea artistică a acestui tablou îmi pare că a fost exagerată, și cu toate că prezintă cîteva calități de colorist decorator, nu cred că va însemna pe viitor mai mult decît avîntul unui om de talent, care nu și-a ținut promisiunea. . . »⁶⁰.

Împreună cu Mincu și cu Georgescu, Mirea ar fi intenționat să deschidă un atelier în care să cultive și să predea arta decorativă, singurele rezultate pozitive în acest sens rămînînd o colaborare cu arhitectul la decorarea interioară a casei Vernescu și a catedralei din Constanța. Creîndu-și repede faimă de portretist, ajunge în curînd pictorul celebrat al societății înalte, și-n această calitate devine director-administrator al asociației artistice și literare *Intim-Club*, înființată la 2 februarie 1885, instalîndu-și locuința și atelierul în sediul din fosta casă Strat de pe calea Victoriei. În afară de expoziții, societatea, de fapt « clubul », organiza ceaiuri și baluri, serate literare de un snobism destul de fad. Cele două expoziții din 1885 și 1886 au avut meritul însă să înfățișeze bogate ansambluri de opere de Grigorescu și Andreescu (pe care Mirea îl prețuia, sancționîndu-i înalta valoare de peisagist într-o formulă memorabilă), triumful însă, bombastic clamat de cronicarii mondeni, revenind lui Mirea, a cărui « gentilă fantezie » (cum o numea Delavrancea) « Vîrful cu Dor » constituia « clou-ul de aur » al primei expoziții⁶¹. Aici mai expunea, pe lîngă numeroase portrete, printre care și « Copiii Godwin », după studii pentru plafoanele Palatului (refuzate, pierdute azi, una din ele, o alegorie: « Independența triumfătoare »⁶²), o schiță de compoziție, « Atacul de la Grivița », și două mult prețuite « Nimfe », « bine desenate, și mai bine pictate, avînd tonalitatea ambrată și caldă a curtezanelor lui Tizian »⁶³. În 1886 e prezent și cu un peisaj din Franța și cu subiecte rustice. Cîțiva ani, pînă către sfîrșitul secolului, pe cînd se formulau obstinate critici față de non-finitul lui Grigorescu și « Atacul de la Smîrdan », Mirea se va bucura de un succes aproape necontestat, fiind proclamat de un Delavrancea « întîiul nostru pictor în mare » și « singurul artist la noi care a învins pe deplin și a cărui victorie nu mai poate fi pusă la îndoială »⁶⁴.

Dacă față de « Vîrful cu dor », chiar unii apologeți mai formulau rezerve⁶⁵, portretele au fost considerate gloria sa fără rival. « Artist nervos » și « temperament athletic, putînd lucra cîte zece ore pe zi » (Delavrancea), Mirea făcea față cu facilitate numeroaselor comenzi, lăsînd un număr considerabil de portrete, fie în mărime naturală (numărul acestora în 1888 trecea de 60), fie bust⁶⁶. Portretul s-a bucurat, de altfel, în deceniile din jurul lui 1900 de o considerabilă vogă în întreaga Europă, aceasta din motive sociale întemeiate și un reflex la noi al interesului pentru acest gen poate fi aflat și într-o conferință ținută în 1902 de Alexandru Al. Sturdza, care anunța că scrisese chiar o *Histoire du por-*

⁵⁸ <IULIU ROȘCA>, O vizită în atelierul d-lui Mirea, în *Universul*, 21 noiembrie 1884. Tot pe atunci l-a vizitat cu solicitudine și Maiorescu, așa cum pictorul își va aminti mai tîrziu (MIHAI BURILEANU, *Tinerimea Artistică și Expoziția din Roma . . .* — Convorbire cu d. G. D. Mirea, în *Epoca*, 18 martie 1914). V. și Fra Dolce (= Delavrancea), *Artiștii noștri, în România Liberă*, număr literar, 15 octombrie 1884.

⁵⁹ AL. BOGDAN-PITEȘTI, *Impressions d'art . . . Les peintres roumains en général*, în *Revista orientală*, mai 1896 și același (sub pseud. ION DUICAN), *Note de artă*, în *Ileana*, 1900, nr. 3-4, p. 45-46.

⁶⁰ ST. STERESCU <FR. STORCK>, *Artele la Expoziție, I*, în *Viața literară și artistică*, I, nr. 40, 1 octombrie 1906.

⁶¹ CLAYMOOR <M. VĂCĂRESCU>, *Carnet de High-Life*.

Le Salon (suite), în *L'Indépendance roumaine*, 7/19 juin 1886.

⁶² A. R., *L'Art roumain*, în *Le Peuple roumain*, 14/26 août 1885.

⁶³ CONSTANTIN BALACEANO, *L'Exposition artistique de l'Intime-Club, II*, în *Le Peuple roumain*, juillet 1885.

⁶⁴ DE LA VRANCEA, *Salonul Atheneului*, în *Revista nouă*, 1889, p. 99.

⁶⁵ Același C. BĂLĂCEANU (art. cit.), care și el socotea pe Mirea drept « pictorul care a cucerit primul loc », găsea în « Vîrful cu dor » tot atîtea calități cîte defecte.

⁶⁶ Un număr impresionant de portrete, care totuși poate fi sporit, e cuprins în *Lista operelor lui G. D. Mirea din monografia citată a lui G. DRAGOMIRESCU și ION FRUNZETTI* (p. 29-36).



Fig. 5. — Portretul lui C. Dissescu. Galeria Națională.

*trait à travers les âges*⁶⁷. Voga portretului pictat era însoțită de cea a portretului-fotografie, ce începea atunci să fie compus în elegante poze de interior (în progres și datorită noii utilizări a luminii artificiale), influențând prin moda sa viziunea în pictură: lucru evident și la Mirea, care a lucrat, mai ales la început, numeroase portrete după fotografii⁶⁸. Rareori pictorul reușește să surprindă în numeroasele-i portrete caracterul profund

⁶⁷ ALDÉBARAN <ALEXANDRU AL. STURDZA>, *Du Portrait*, Bucarest, 1902.

⁶⁸ Insistînd pentru executarea unor portrete după fotografii, N. Petrașcu scrie pictorului, la 11 iunie 1897: «Știu foarte bine că ți-e greu să lucrezi după fotografii, dar nu-i mai puțin adevărat că lumea știe că ai lucrat, fie portretul D-nei Văcărescu, a mamei lui Mincu, fie altele, după foto-

grafii, și dacă te-ai hotărît acum, în cele din urmă să nu mai lucrezi după fotografii... etc.» (Biblioteca Academiei, Secția Manuscrise). Citeva din fotografiile după care a lucrat Mirea se păstrează și o comparație cu pictura e extrem de instructivă spre a defini modul său de lucru și a explica lumina spectrală din multe portrete de mari dimensiuni.

al unui model, lipsit de penetrație și divinație, el nu merge mai departe de aspectul imediat, epidermic, și acea tensiune interioară, de biografie dramatizată, ce se cere unui bun portret, e excepțională la Mirea. (De altfel aceasta caracteriza aproape toată producția de portrete de acest gen din Europa). Zadarnic, după 1900 mai ales, încearcă să-și restrângă mijloacele spre a obține o mai mare intensitate expresivă: factura sa, în lovituri largi de pensulă, într-o materie ruguoasă, pe pinza cu o preparație subțire și grenul grosolan, devine chiar dezagreabilă. Monotonia acestei defuncte lumi de efigii o sesiza încă din 1889 Delavrancea⁶⁹, împreună cu acea umbră egală, a aceleiași moarte lumini de atelier, lăsând aceleași două zăbrani de la arcadele frunții în jos. O senzație de atmosferă rarefiată și frigidă, de mediu fantasmatic inspiră unele din marile sale portrete feminine, încremenite în spectrale poze convenționale, încât ni se pare firesc ca Mircea Eliade să fi împrumutat unuia din ele eroina nuvelei sale fantastice, *Domnișoara Cristina*. Din toată această industrie portretistică exsanguă putem izola totuși câteva opere. În primul rând se cuvine menționat portretul lui Hașdeu din 1887 (repr. N.P. — 123), reușită excepțională de pătrundere psihologică, în care complexa personalitate imediată a marelui scriitor e evocată cu pregnanță, pare creată din nou, în acele penumbre gradate de brunuri, ce disecă cu finețe un moment tipic, intuit cu acuitate, al expresiei fizionomice. Pe bună dreptate Delavrancea, de data aceasta, putea scrie că pictorul « n-a prins niciodată cu succes o privire atît de vie și de complicată. . . surîsul, finețea, viclenia, indiscreția și în aceeași vreme dulceața, blîndețea și tinerețea acestor ochi este cea mai mare izbîndă în portret a tînărului nostru »⁷⁰. Un alt portret remarcabil este cel al lui Odobescu, pictat și expus la Gebauer în aprilie 1890 și pe care scriitorul îl găsea « sincer și adevărat ». Mirea, cum am văzut, l-a frecventat pe Odobescu la Paris și în țară (invitat de acesta, va preda mai târziu cursuri duminicale de pictură la Școala Normală), scriitorul i-a urmărit opera cu nemișorată sollicitudine, sprijinindu-l adesea și apelînd la colaborarea sa. Deci, familiar al lui Odobescu pictorul era în măsură să dea o imagine aprofundată a personalității acestuia. Portretul, cu frontalitatea lui directă și luminile puternice, crude, de pe figura răvășită, impresionează printr-o prezență imediată, de o francheță aproape naturalistă, care rămîne însă la analiza vizuală a unui moment biografic. O operă picturală solidă avea să ne ofere Mirea în « Portretul lui C. I. Stăncescu », datat 1890 (Galeria Națională). Vivacității expresiei fizionomice îi corespunde o neașteptată energie de factură, tonurile au profunzime, tușa e plină de agilitate și vigoare, construind cu plasticitate figura și evocînd, concentrată, substanța ei caracterologică. Pentru o anumită suplețe și vioiciune de tușă, ce nu e lipsită de vigoare, tinzînd spre prestigioasa factură a unui Eustațiu Stoenescu, trebuie amintit și « Portretul mitropolitului Iosif Gheorghian » din 1901 (repr. N.P. — 165), precum și un « Portret al lui C. Dissescu » (fig. 5), realizat aproape expresionistic, din sumare și dezarticulate lovituri de penel, fără precizii în detalii, cu o dezinvoltură ce amintește de factura unor portrete similare ale lui Sargent. Se pare de altfel că, după 1900, acesta a fost pictorul la a cărui creație, ce culegea lauri în capitalele lumii cu ale sale imagini de doamne elegante pozînd asemenea unor roze victoriene exfoliate, Mirea a privit totdeauna ca la un model invidiat. Tocmai în portretele feminine de aparat e mai ușor de sesizat veleitatea de a emula cu pictorul american, conferindu-le un caracter scenografic, în poze de interior afectînd grație surîzătoare și eleganță. (Numeroase asemenea portrete reproduse în monografia lui N. Petrașcu.) Așa cum se remarcă pe bună dreptate și pentru Sargent⁷¹, calitățile caracteristice ale acestor opere își au originea în natura superficială a subiectelor lor. În legătură cu asemenea portrete « de tinere patriciene și de doamne în vîrstă, pline de grație și de noblețe, însă goale de expresie », Bogdan-Pitești, în 1909, respingînd, în numele noilor tendințe din pictura noastră ce se afirmaseră cu Luchian, Ressu, Pallady, Baltazar, pictura de procedee banale a lui Mirea (pe care însă îl mai putuse admite cu elogii în 1899), insistă ironic că acesta va apare poate o dată ca un pătrunzător pictor, « deoarece

⁶⁹ DE LA VRANCEA, art. cit. și, sub pseud. VIATOR, Salonul Atheneului, în *Democrația*, 13 ianuarie 1889.

⁷⁰ DE LA VRANCEA, *Portretul D-lui Hașdeu*, în *Românul*,

15 iulie 1887.

⁷¹ DENYS HINTON în *The Connoisseur*, December 1964, p. 250 (vezi nota 18).

nu a pus nimic în tablourile sale »⁷². Pentru anume farmec, vioiciune și grație a imaginii, depășind virtuozitățile stereotipe din reprezentarea catifelelor, mătăsurilor și dantelelor, se cuvine o mențiune specială « Portretului soției artistului » din 1888 (o replică din 1894, atunci expusă sub titlul « Marchiza ») de o luminoasă tonalitate generală aurie (poza poate fi întâlnită și la Carolus-Duran și la Sargent).

Virtuțile de pictor ale lui Mirea trebuie căutate și acum mai ales în câteva capete de expresie, ce mai păstrează ceva din spontaneitatea viziunii, din franchețea penelului, cum e un admirabil și delicat, deși viguros, « Profil de față », de la Muzeul din Ploiești, pictat cu reculegere, sau un altul, de la Muzeul Simu, cu o varietate învăluitoare de gingașe griuri colorate, sau un studiu, « Chip de țărancă », realizat energic, sumar, din contrastele unor efecte de lumină sau, în sfârșit, « Portretul de femeie de la Cluj » (Muzeul de Artă), de prestanța inspirațiilor muzeale ale unui Bonnat. În portretele de copii, Mirea a realizat uneori imagini remarcabile ale vârstei infantile, ca de pildă în acea compoziție elegantă, cu un simț delicat al interiorului, « Copiii Godwin » (cu sigure reminiscențe din portretele de copii ale lui Carolus-Duran), câteodată izbutind, ca în acel citat portret de mici dimensiuni al micului Lecors sau în câteva mai târzii portrete de fetiță, să surprindă, cu mijloace de expresie sumare și rapide, fără profundă angajare sentimentală însă, farmecul seducător al vârstei copilăriei. Mirea a încercat, mai ales în primii ani ai întoarcerii în țară, să abordeze într-o factură tașistă, liberă și largă, înrudită cu cea a lui Grigorescu, scenele de gen rustice, păstorițe sau țărăncuțe. Cea din 1884, sau « Fetița cu mielul » din 1885, sînt lipsite însă de savoare cromatică, imaginea, care vrea să se realizeze din contraste de umbră și lumină, fiind covârșită de vulgaritatea ternă, lipsită de vibrație, a tonurilor și a tușelor greoaie.

Pe lângă atât de abundenta producție de portrete, Mirea se consacră și picturii decorative și, cu intermitențe, vechii sale ambiții, compoziția istorică de mari dimensiuni. Organiza, ca un maestru neîntrecut, la Ateneu, tablouri vivante — gen, cultivat cum se știe încă din Renaștere, reînviat la sfârșitul secolului al XVIII-lea de « atitudinile » celebrei Lady Hamilton, la modă în anii așa-numitei « epoci frumoase », interesîndu-l și pe Proust —, compunînd, cu interpreți deghizați, din înalta societate, cadre fastuoase ca « Nunta sub Directorat », « Virful cu dor », « Traian și Dochia », « Mănăstirea Curtea de Argeș ». În 1887—1888, la casa Vernescu, construită de Mincu, executa pictura plafonului simbolizînd « Muzica » și patru panouri alegorice (« Iustitia », « Temperanța », « Adevărul » și « Forța »), imagini de femei cu atribute simbolice, destul de viguros desenate și compuse, dovadă de solid, deși cam confuz, meșteșug, într-un stil ce amintește pe cel al femeilor cu pieptănătură romantică, al lui Elie Delaunay (pe care Mirea îl cultivă și în unele portrete, cum e de pildă cel, intitulat « Evreica din Alger », din același an, de la Muzeul din Brașov). Printre aceste decorații figurează și o replică a unui « Nud » executat la Paris în 1882 (repr. N.P.—81), o pictură destul de bine susținută. Tot prin anii aceia pictează pentru sala de consiliu a Băncii Naționale două panouri de mari dimensiuni, « Prometeu și Mercur », figuri indiscutabil solid construite (mai ales ultima), însă de convenționalitate spărătoare și de o vetustă concepție decorativă.

În 1884, Mirea primea comanda decorației murale a catedralei din Constanța, Mincu realizînd mobilierul, tîmpla și celelalte ornamentații interioare. Proiectul ansamblului pictural, cu proporțiile diferitelor compoziții și ornamente și cu indicarea tonurilor generale cromatice, în fond întreaga concepție decorativă, a revenit lui Mincu, care mai mult, a schițat chiar pe ziduri siluetele convenite personajelor, Mirea rămînînd să completeze figurile și scenele religioase. În timpul lucrărilor are loc un incident penibil între pictor și arhitect, în legătură cu executarea părților ce le reveneau, incident ducînd la un schimb de scrisori în presă, în care cei doi se acuză și chiar se injuriează reciproc; violența de limbaj a lui Mirea, ajungînd pînă la incivilități, nu infirmă de loc aserțiunile arhitectului și putem bănuși că deriziunea critică a acestuia, provocată de slaba capacitate a pictorului în stabilirea justă a proporțiilor, nu e lipsită de obiect: « ...pe

⁷² AL. BOGDAN-PITEȘTI, *Note de artă*, în *Anuarul presei*

și al lumii politice, 1910, p. 309—310.

zidurile catedralei sînt personaje cu umerii rupți de greutatea miinilor colosale ce au să poarte, ... sînt apostoli condamnați să stea vecinic pe vine, dinaintea scaunelor lor, fără a parveni să se așeze ... »⁷³. Dusă la bun sfîrșit, lucrarea a trezit un răsunător scandal, episcopul Dunării-de-Jos refuzînd sfințirea din cauza caracterului trufaș laic al imaginilor, îndeosebi al celor feminine, dintre care unele, adevărate portrete ale unor personaje din localitate, cunoscute prin cochetăria lor. Cu unele retușări, recomandate pictorului chiar de către ministrul Tache Ionescu, care se angajează în lupta cu clerul ultragiatic, precum și cu sprijinul unei comisii din care făceau parte Exarcu, Tocilescu și Odobescu și care sancționează caracterul religios al figurilor (mai mult spre a-l contraria pe mitropolitul Parthenie), tratate în « stilul auster și grav al bisericii ortodoxe », opoziția sinodului e înfrîntă și lucrarea acceptată și tîrnosită⁷⁴. Distrusă însă de vicisitudini și înlocuită azi, decorația murală a lui Mirea pare a nu fi meritat prețuire, căci uimea prin banalitate, « lipsită de orice sentiment profund, monotonă și înnegrită, învederînd un turbure element de inspirație de natură mondenă și frivolă », totul nerăscumpărat nici de valorile pur decorative (G. Oprescu). În 1897–1899, Mirea executa pentru Universitatea din Iași două mari panouri: « Divanul Ad-hoc » și « Inaugurarea Universității din Iași (1864) », opere fără nimic relevant (ca și cîteva panouri cu alegorii ale « Anotimpurilor » pentru casa Cerkez). În primul deceniu al secolului următor recidiva în pictura decorativă, primind în 1904 comanda unor plafoane pentru palatul Cantacuzino, pe care pleacă să le execute la Paris, unde închiriază fostul atelier al lui Jean-Paul Laurens. Terminate în 1906, le expune, obținînd o medalie, la Salonul din Paris. Inferioare decorațiilor de la casa Vernescu, deși mai pretențioase, aceste două compoziții (repr. N.P. – 173, 175), « Primăvara » și « Preludiu » (în aceasta din urmă, poza pare împrumutată dintr-un plafon al lui Jean-Paul Laurens), reiau vechile nimfe roz-albe, plutind într-o pîclă presarată cu flori, înconjurată de putți zburători sau, ivindu-se dintr-o ceață albastră-roză, despletite fecioare deșirate, cu membre prelungi și gracile, dispensatoare, la diverse instrumente, de clorotice extazuri, muzicale: uimitor de edulcorată și desuetă viziune decorativă, căreia numai vecinătatea vulgarei sau meschinei viziuni a celorlalți decoratori (un Costin Petrescu sau un Vermont) îi mai poate acorda calități derizorii de grație și eleganță. La acea dată, Mirea era încă portretistul la modă al mării societăți, cercul prestigiului său pictural se redusese însă enorm în noua atmosferă artistică ce se realiza în jurul unui Luchian și Petrașcu sau al preocupărilor noi, deși eterogene, ale de curînd înființatei Tinerimi Artistice, pe care Mirea o simte ostilă direcției sale și împotriva căreia încearcă să redea prestigiu expozițiilor oficiale⁷⁵.

Din 1891 era profesor la Școala de belle-arte (suplinitor din 1889), urmînd lui Aman, în 1899 e numit director, în care funcție va rămîne aproape trei decenii, aducînd oarecare îmbunătățiri administrative, ca profesor fiind elogiât de un G. Petrașcu, dar criticat de alții pentru atitudinea sa, distantă și rece față de elevi.

Compozițiile realizate de Mirea după 1884, destul de puține la număr, nu sînt în măsură să revendice prestigiul în declin în celelalte genuri. Acea « Bătălie de la Grița », expusă în 1884 (azi la Muzeul militar central, repr. N.P. – 117, cu titlu greșit), e o pînză confuză, plină de cețuri roz-gri, cu cîteva figuri neconvingătoare de fanteze militare. Pentru expoziția universală din 1900 pregătise îndelung, mai ales în atelierul său din Paris, o uriașă compoziție cu Vlad Țepeș inspirată dintr-un vers al lui Victor Hugo și rămasă pierdută pe la Nisa⁷⁶, iar în 1905 termina, o dată cu plafonul decorativ, « Pic-

⁷³ Atacul împotriva lui Mincu și schimbul de scrisori în *Constituționalul*, 26 august (7 septembrie), 2/15 septembrie, 12/24 septembrie, 23 septembrie/(5 octombrie), 3/15 octombrie 1884.

⁷⁴ Ședințele sinodului, sesiunile de primăvară și de toamnă în *Biserica ortodoxă română*, 1892, p. 15–32, 70. N. IORGA, *Mai vechi apărători ai stilului monumentelor bisericești*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, 1934, p. 91–94. Interesante, cîteva scrisori ale lui Odobescu către Sașa

Odobescu din 10, 12, 22 și 28 septembrie 1892 în legătură cu lucrările Comisiei, precum și o scrisoare de la Constanța, din 26 octombrie 1892, a lui Mirea către Maria Mirea (Biblioteca Academiei, Secția Manuscrise).

⁷⁶ În legătură cu aceasta, vezi polemica stîrnită în 1911 în jurul participării Tinerimii Artistice la Expoziția din Roma (ziarele *Epoca*, *Voința Națională* și *Viitorul*, Martie 1911).

⁷⁶ Un desen pentru figura domnitorului, încărcată de podoabe vestimentare, se păstrează la Secția de grafică a

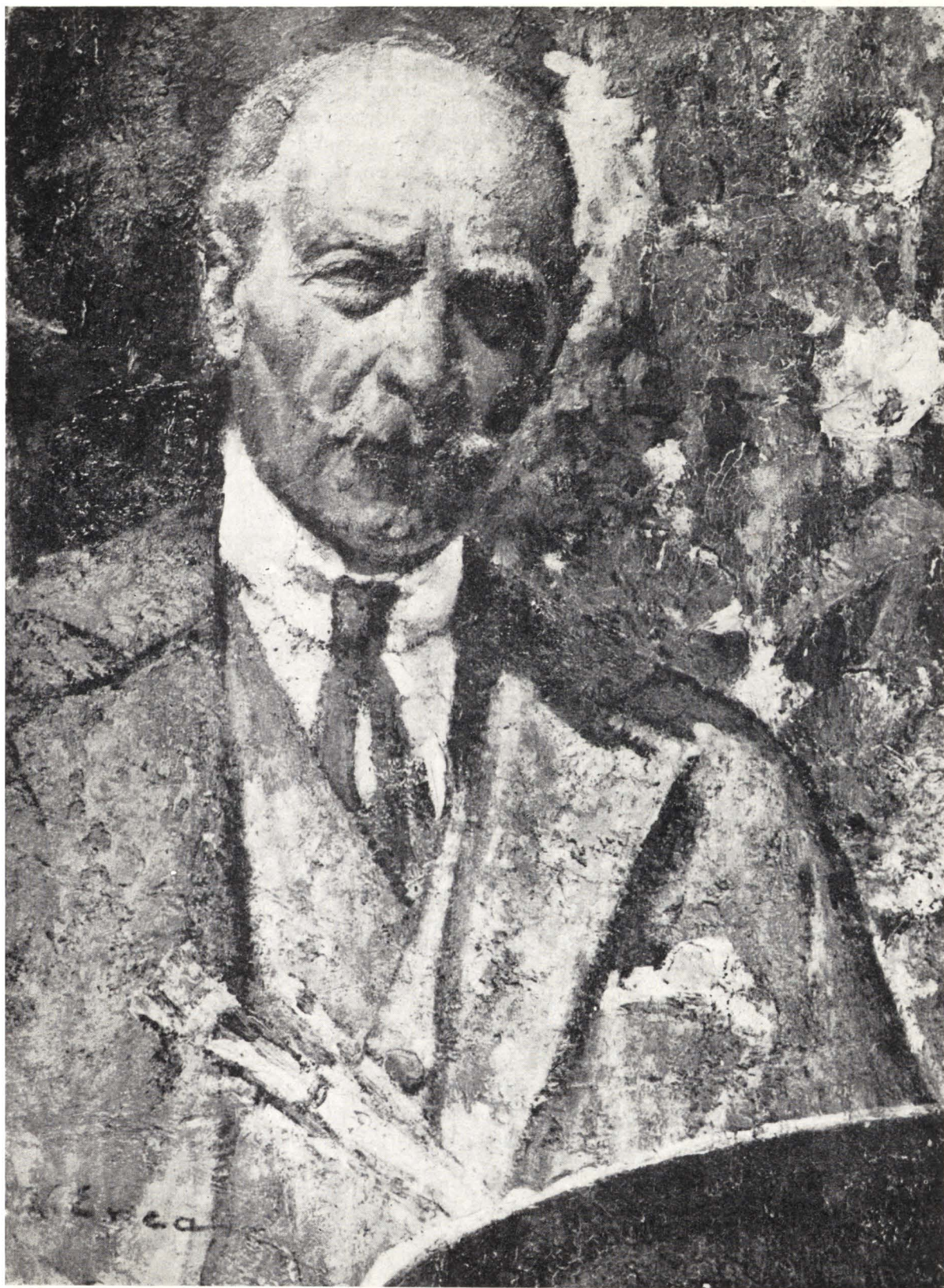


Fig. 6. — N. Enea, *Portretul lui G. D. Mirea în jurul* (lui 1930). Muzeul de Artă din Bacău.

tura și Armonia », o altă compoziție istorică, « Vizita unei prințese străine la Curtea lui Vlad Vodă », destinate amândouă Salonului din Paris. După 1912 se consacră unor compoziții de dimensiuni exorbitante, reluând teme istorice propuse de Asachi, « Alexandru cel Bun, primind solii Bizanțului » și « Traian și Dochia ». Prima dintre ele nu e lipsită de oarecare calitate, datorită realizării din largi zone cromatice dominate de un fastuos galben auriu; cealaltă însă, rămânând la schema vechii compoziții a lui Giovanni Schiavoni, litografiată în 1839 de K.F. Hoffman, uimește prin banalitate și indigență. Vacuitatea spirituală în care concepute și picta asemenea compoziții vaste, ce nu satisfăceau decât necesitatea gratuită a unui exercițiu formal e atestată chiar de pictor în unele din scrisorile sale: « ... sper însă în curînd să mă pun serios spre a termina cele două mari pînze ce mă plictisesc în chip nedescriptibil », scria în aprilie 1903; iar în august 1910: « Lucrez neconținut la marea mea mașină. În ce ponos m-am vîrit! Și cînd se gîndește cineva că asemenea muncă o fac în neștire ... fără nici o perspectivă practică ». Mai mult interes pictural arăta după 1900 unor compoziții cu personaje în *plein air*, pe care le picta la Breasta, lângă Craiova, ca invitat al familiei Argetoianu. Ele denotă oarecare curiozitate picturală, o factură mai liberă și mai largă, o problemă mai variată, pe care o impunea urmărirea efectelor de lumină solară. Dar culoarea lor e în genere crudă, chiar stridentă, nu evocă atmosfera din natură, mișcarea planurilor, a umbrelor și luminilor. Problemele de lumină și atmosferă, specifice peisajului, rămîneau străine lui Mirea. În ultimul an, în solitudinea distantă a atelierului, pictează multe tablouri cu flori, nalbe îndeosebi, concepute ca mari panouri decorative, din care prea puține fragmente par animate de viață picturală. Cele din urmă opere ale sale erau o dezagreabilă « Alegorie a picturii » și două mari nuduri (« Secerișul », « Primăvara »), în evocarea tinereții lor pline de vitalitate căutînd parcă o tîrzie consolare în posomorîta decrepitudine a unei arte orgolioase. Prestigiul său de portretist scăzuse mult după primul război mondial. Noul snobism al impresionismului impusese penelul plin de vervă al unui Eustațiu Stoenescu și aceasta însemna o nouă umbră a numelui lui Mirea. După ce în 1924 primea Premiul național de pictură, ca o tardivă afirmare a unei vetuste concepții artistice, el se afla în 1927 în fruntea organizării unei Expoziții retrospective a picturii românești care încerca să minimalizeze unele personalități prin acumularea confuză a numeroase nume obscure. Vorbea atunci evaziv despre Grigorescu, « pictor vestit », trecea în grabă peste Andreescu și pomenea abia florile lui Luchian, înlăturînd cu totul, ca și din expoziție, creațiile lui Pallady, Tonitza, Ressu, Dărăscu, respingînd viziunea modernă, în schimb elogiînd niște lamentabile compoziții anecdotice ale lui Adjudkiewicz⁷⁷. Din ce în ce mai închis în sine, socotindu-se un nedreptățit, putea fi văzut, contemplînd obnubilat de incomprehenșiune mozaicurile de pe plafonul Ateneului realizate în cartoanele sale. Pictîndu-și vastele compoziții în reclusiunea atelierului său, străin de orice curent nou din arta noastră, privind cu tristețe nostalgică numai înapoi, Mirea nutrea, plin de acrimonie, credința de a fi singurul care mai oficia « sacerdoțiul » artei adevărate. Vaticanul pentru pînzele-i uriașe, ce n-aveau unde să fie expuse, o recunoaștere postumă, care să înalțe edificii propice contemplației lor⁷⁸. Cînd, după o maladie prelungită se stîngea la 12 decembrie 1934, omul supraviețuise însă mult operei sale. Dacă arta lui Mirea încetase de mult să mai vorbească, dacă acum nu ne mai vorbește, aceasta se datorește desigur imposibilității sale de a-și depăși condiția, fidelă celei a oricărei arte academice, convenționale, care, în sensul unor distincții ale lui Gaëtan Picon, o dată ce a ajuns la publicul său, o dată ce și-a propus efectul, tace. Numai cealaltă artă are tendința de a vorbi mereu, ajungînd pînă la a spune ceva fiecărei generații. Destinul de pictor al lui Mirea, amăgit de aparențele efemere ale unei lumi în plină prefacere, e, în fond, o tristă fabulă.

Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România. Ea reproduce, în mod curios, o fotografie a unui model costumat (păstrată în colecția Cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei), ceea ce ne face să credem că Mirea își compunea întii scenele istorice ca pe niște tablouri vivante (sau măcar

detalii din ele), pictînd după fotografia lor.

⁷⁷ Expoziția retrospectivă de la Ateneul Român – *Apresiasi ale maestrului G. D. Mirea*, în *Universul*, 20 ianuarie 1928.

⁷⁸ Cf. COSTIN PETRESCU, *Cuvîntare la înmormîntarea pictorului George D. Mirea*, în *Universul*, 10 decembrie 1934.

ARHITECTURA CIVILĂ A BOTOȘANILOR

de PAUL PETRESCU

Pentru un viitor istoric al urbanisticii și al arhitecturii orășenești românești, domenii azi încă nedestelenite¹, Botoșanii vor oferi un material de studiu surprinzător prin bogăția și varietatea aspectelor arhitectonice. Botoșanii constituie fără îndoială unul din cele mai convingătoare argumente împotriva tezei, multă vreme acreditate între istoricii arhitecturii noastre, că nu se poate vorbi de o arhitectură urbană românească. Prin structura sa complexă și în același timp clară, prin caracterele sale distincte, Botoșanii sînt un ideal obiect de studiu pentru urbanistică și istoria arhitecturii. Caracterele sale pot fi determinate din mai multe puncte de vedere. Din punctul de vedere al așezării și al mediului geografic, incluzînd și sistemul relațiilor economice fundamentale, el « face parte din seria orașelor de contact între podișul înalt și cel jos, între pădurea și stepa din marea depresiune a Prutului de mijloc (nordul Moldovei). El se găsește în drumul mare de la periferia vestică a acesteia, drum care vine tocmai de la Hotin și, prin Dorohoi, Botoșani și Hîrlău, ajunge la Iași. La Botoșani acest drum se întîlnește cu altul, mult mai însemnat în trecutul Moldovei decît azi: drumul Suceava — Ștefănești (pe Prut). Vatra orașului, în suprafață de cca. 900 ha. se desfășoară peste dealurile de podiș dintre două văi mai însemnate (Dresleuca în vest, Sihna în est). Partea principală a orașului se întinde pe podiș la altitudine de 180 m, numai mahalalele din N și E coboară casele pe povișurile mici în luncile strîmte ale acestor vilcele »². Situarea favorabilă a orașului a fost remarcată încă la sfîrșitul secolului trecut: « Pozițiunea acestui oraș este foarte frumoasă, fiind înconjurat de păduri și vii, iar mahalalele sale împodobite cu grădini pline cu arbori îi dau o priveliște din cele mai atrăgătoare. Aerul e sănătos și clima temperată »³. Din punct de vedere istoric, Botoșanii sînt unul din cele mai vechi orașe ale Moldovei, lucru nu fără importanță în judecarea urbanisticii și arhitecturii sale. Este pomenit în cronica lui Grigore Ureche ca existînd la 1401 cînd Alexandru cel Bun organizează ierarhia bisericească a Moldovei, după cum la 1439 « au venit tătarii și au prădat pînă în Botoșani », iar după ce Ștefan cel Mare ridică frumoasa biserică de la Popăuți, în 1496, lîngă care se pare a fi ființat și o curte domnească, Botoșanii se dezvoltă repede pînă a ajunge în vremea lui Petru Rareș și a lui Alexandru Lăpușneanu aproape o reședință domnească, figurînd printre orașele Moldovei, făcînd parte din ținutul Hîrlăului și al Cîrligăturii într-o vreme. Pe vremea lui Petru Rareș a avut loc și evenimentul care avea să confere Botoșanilor un statut juridico-economic aparte între târgurile și orașele Moldovei, anume domnitorul a

¹ CONSTANTIN JOJA, PAUL PETRESCU, *Arhitectura urbană românească din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea* — Craiova, în S.C.I.A., tom. 15, 1/1968.

² *Enciclopedia României, Monografia orașelor reședință, Botoșani*, vol. II, București, 1938, p. 537.

³ V. C. NEDEJDE și I. ȚÎȚU, *Dicționar geografic al județului Botoșani (la anul 1891)*, Bucuresci, 1895, p. 46.

dăruit târgul soției sale ⁴, Elena Doamna, fiica despotului sîrb Ioan. Multă vreme târgul s-a și numit « Tîrgul Doamnei » și a constituit ceea ce se numește un « apanaj » al multor soții și fiice de domni moldoveni ⁵, pînă la anul 1819. Din punct de vedere social, Botoșanii se caracterizează prin existența atît a unei aristocrații bine încheiate, împrejurare nu fără ecou în arhitectura orașului, cît și a unei clase de negustori cuprinși formînd baza burgheziei prospere din secolul al XIX-lea, din acest punct de vedere și al reflectării structurii de clasă în arhitectură Botoșanii situîndu-se între Suceava dominată de negustorime și Iași înaltei protipendade. Din punct de vedere al apartenenței etnice, Botoșanii au avut, pe lîngă populația românească, un important număr de locuitori evrei, o puternică colonie armenească, precum și un număr de germani, italieni, greci, francezi, polonezi, ruși, unguri, fapt ce a contribuit fără îndoială la o circulație sporită a modelelor și ideilor în materie de arhitectură. Toate acestea au determinat o anume configurație a arhitecturii botoșănene, din acest punct de vedere Botoșanii deosebindu-se de orașele românești de tipul Cîmpulungurilor muntenesc și moldovenesc, caracterizate prin legătura directă a arhitecturii lor cu cea a zonelor rurale înconjurătoare, trecerea de la sat la oraș făcîndu-se treptat și fiind mereu sesizabilă.

Conștiința unei specificități botoșănene în materie de urbanism și arhitectură, dezvoltată pe baza unei tradiții consolidate, se dovedește a fi acută în rîndurile localnicilor, așa cum rareori o putem înregistra pentru alte orașe ale țării. În 1925, Artur Gorovei în cunoscuta sa monografie scrie: « Dintre aceste case frumoase, unele s-au păstrat pînă astăzi. Și din acest punct de vedere, Botoșanii este — poate — unicul oraș din Moldova, unde se găsesc mai multe amintiri ale unui trecut, de care ne despărțim așa de lesne » ⁶. Un întreg album dedicat vechilor înfățișări ale orașului are aproape un caracter elegiac, cristalizat și în titlul culegerii de imagini: *Botoșanii care se duc — Album istoric* ⁷, cele mai multe dintre imagini fiind « bătrîne case moldovenești ». Casele « acestea frumoase » și « moldovenești » au fost remarcate cu multă vreme înainte și de călătorii străini ce au străbătut meleagurile Moldovei de sus în veacurile trecute. Mărturii importante se aflau în marea și prețioasă bibliotecă a lui Constantin Karadja din palatul de la Grumăzeștii Neamțului, care a și furnizat o serie de date lui Artur Gorovei. Astfel, abatele dalmatin Boscowicz trecînd prin Botoșani în 1762 notează despre oraș că este « una specie de città » cu vreo 400 de case și cinci biserici, multe din case avînd, spre surpriza lui, geamuri la ferestre, iar înăuntru vîzînd « mobile de lemn frumos, cu lustru » ⁸, dovedind gustul și posibilitățile boierimii moldovenești din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. La începutul secolului al XIX-lea mărturiile se înmulțesc, confirmînd creșterea rapidă a orașului. Max Fried. Thielen ⁹ notează că Botoșanii au « cam 1000 de case numai de lemn », aceeași cifră fiind dată și de călătorul englez Sir Robert Ker Porter ¹⁰, ca și de austriacul Fedor Graf von Karaczay ¹¹. Tot un austriac, Vincenz Ratthyani ¹², pomenește de clima plăcută a Botoșanilor, precum și de frumoasele case ale orașului, datorite, spune el, « emigrării armenilor », neuitînd însă să observe că « ulițele încurcate ... se înghesuiesc în piață, care este destul de spațioasă și înconjurată de magherniți ».

Deja din a doua jumătate a secolului al XVII-lea Botoșanii erau structurați ca oraș, fiind depășită și faza de « tîrg » menționată ca atare, după cum am spus, încă din secolul

⁴ N. IORGA, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, p. 169 ; C. C. GIURESCU crede că e « probabil de la începutul instituției domniei », în *Tîrguri sau orașe și cetăți moldovene*, București, 1967, p. 196.

⁵ Colecția Muzeului municipal din Iași, documentul XII, nr. 176, citat de ARTUR GOROVEI în *Monografia orașului Botoșani*, Fălticeni, 1926, p. 10.

⁶ ARTUR GOROVEI, *op. cit.*, p. 63.

⁷ CĂPITAN A. I. GHEORGHIU și prof. MARCEL OLINESCU, *Botoșanii care se duc — Album istoric*, 1927, 39 planșe pe carton.

⁸ Citat de A. GOROVEI, *op. cit.*, p. 50.

⁹ MAX FRIED. THIELEN, *Die Europäische Türkei*, Wien, 1828, p. 48, în A. GOROVEI, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰ SIR ROBERT KER PORTER, *Travels in Georgia, Persia, Armenia, Ancient Babylonia, etc. etc., during the years 1817, 1818, 1819 and 1820*, London, Lengman, 1821—1822, vol. II, p. 804, în A. GOROVEI, *op. cit.*, p. 53.

¹¹ FEDOR GRAF VON KARACZAY, *Beyträge zur Europäische Landeskunde*, Wien, 1818, p. 55, în A. GOROVEI, *op. cit.*, p. 53.

¹² VINCENZ RATTHYANI, *Reise durch einem Theil Ungarns, Siebenbürgens, der Moldau und Bukovina in Jahr 1805*, Pest, 1812, p. 77, în A. GOROVEI, *op. cit.*, p. 51.

al XV-lea. Ca multe alte orașe medievale românești atît din Țara Românească și din Moldova cît și din Transilvania, Botoșanii erau alcătuiți pe la 1745 din două mari părți: « Țîrgul de Sus » și « Țîrgul de Jos », după cum se poate vedea din două documente, unul emanat de la curtea domnului Ion Mavrocordat prin care se dă o carte « Țîrgoveților moldoveni, armeni și jidovi din Țîrgul de sus din Botoșani »¹³, iar altul dat la 1753 de Matei Ghica Voievod cu privire la o pricină în care se amintește că a fost luată și moșia « Țîrgului de gios »¹⁴. Dintr-o serie de documente publicate de Nicolae Iorga¹⁵ reiese că infrastructura orașului era complexă, dovadă că între 1757 și 1816 sînt înregistrate mai mult de 10 mahalale (în sens de cartiere), fiecare cu caracteristicile sale sociale și edilitare, lucru ce atestă diversificarea în zone funcționale a teritoriului ocupat de vatra orașului. Una dintre cele mai vechi, « Mahalaua armenilor », ocupînd centrul orașului, era pînă pe la 1850 « proprietatea exclusivă a armenilor », care, crede C.C. Giurescu, întemeiaseră nucleul comercial al așezării »¹⁶. Este cazul să amintim că cea mai veche biserică armenescă din întreaga țară, cu pisanie de la 1350, se află la Botoșani. Să notăm că într-un interval de un deceniu se plasează datele de întemeiere a trei biserici armenesti din Moldova (Botoșani 1350, Roman 1355, Iași 1359), toate deci înainte de crearea statului moldovenesc¹⁷. În legătură cu mahalaua armenilor din Botoșani, vrednic de luat în seamă, pentru dezvoltarea edilitară a orașului, este faptul că într-un document de la 1810 în care este menționată mahalaua, se precizează că este situată « din sus pe podul cel de piatră, lîngă casa Frânzăloaie »¹⁸, termenul « pod » de piatră însemnînd stradă pavată cu piatră, spre deosebire de « podurile » obișnuite, adică străzile podite cu birne de stejar, cum multe din orașele noastre au avut pînă tîrziu în secolul al XVIII-lea și chiar al XIX-lea. O altă mahala este a « Vrăbienilor » care pare a fi fost totuna cu « mahalaua grecilor ». Mahalaua « Sfîntului Neculai cel sărac » era pe locurile mănăstirii Popăuți. Urmau apoi mahalalele « Sfeti Gheorghe », Morăreștii, Țigăniile și Tatareștii, ca în mai toate orașele moldovenești în care erau stabiliți descendenții robilor țigani și tătari luați în timpul luptelor de către domnii moldoveni. « Mahalaua cea de sus » era pe locurile moșiei Sfînților Arhangheli. Mahalaua Țîrgului nou apare cu acest nume deja la 1779, fiind o dovadă implicită a vechimii Țîrgului celui « vechi ». În jurul Țîrgului boilor s-a format încă la jumătatea secolului al XVIII-lea una din cele mai mărginașe mahalale ale orașului. La 1779 se menționează și un Țîrg al cailor, mărturie a întinsului comerț cu animale ce se făcea la Botoșani. Regulamentul organic impune o nouă organizare a orașelor românești, cu care prilej Botoșanii sînt împărțiți în șase sectoare (« ceaste ») înglobînd vechile mahalale: Ceasta I cuprindea mahalalele Procov și Morăreștii, Ceasta a II-a era alcătuită din mahalaua Sfeti Gheorghe, Ceasta a III-a era Țîrgul nou, Ceasta a IV-a era fosta mahala a Calicimii (în care de fapt stăteau negustori mărunți și funcționari), Ceasta a V-a era fosta mahala a Vrăbienilor sau a grecilor, iar Ceasta a VI-a cuprindea ceea ce se chema Piațul Țîrgului, piața adică. Orașul avea trei piețe: Piața Țîrgului vechi, în mijlocul orașului, pentru legume, fructe, lapte, era la 1890 asfaltată toată¹⁹, Piața Sf. Gheorghe în care se afla hala de carne și Țîrgul vitelor din marginea orașului. La acestea se adăuga și Țîrgul făinii, marfă vestită din totdeauna a Botoșanilor, și care la 1720 se mută din partea de jos în cea de sus a orașului.

Preocupări edilitare și chiar unele rudimente de interes urbanistic se pot constata însă la Botoșani încă dinaintea de aplicarea Regulamentului organic la 1832. De fapt se poate spune că istoria modernă a orașului începe cu acel cunoscut Hrisov dat de domnitorul Mihail Grigore Suțu în 1820 prin care se reglementează o serie de aspecte și activități ale autorității comunale. Firește că nu trebuie să întreținem iluzii cu privire la aspectul orașului de atunci, însuși hrisovul fiind rezultatul unor plîngerii ale locuitorilor orașului privind « jalnica » înfățișare și stare a ulițelor. Preocuparea Țîrgoveților

¹³ N. IORGA, *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, vol. V, p. 243.

¹⁴ N. IORGA, *op. cit.*, p. 248.

¹⁵ N. IORGA, *op. cit.*, vol. VII, p. 121–152, « publică, în rezumat, un număr de 127 « documente botoșănene »,

foarte interesante », în A. GOROVEI, *op. cit.*, p. 54.

¹⁶ C. C. GIURESCU, *op. cit.*, p. 196.

¹⁷ C. C. GIURESCU, *op. cit.*, p. 89–90.

¹⁸ A. GOROVEI, *op. cit.*, p. 55.

¹⁹ V. C. NEDEJDE și I. ȚÎȚU, *op. cit.*, p. 51.



Fig. 1. — Casa Maximovici
(clișeu Paul Petrescu).

pentru înfrumusețarea orașului lor ni se pare însă notabilă și poate că trebuie pusă pe seama nivelului cultural destul de ridicat pentru acele vremuri și desigur și pe seama contactului cu mediile orășenești din Bucovina vecină administrate cu grijă de autoritățile habsburgice. Destul să observăm că hrisovul lui Mihail Suțu își îndrepta atenția și asupra domeniului public al orașului, interzicând de pildă intrarea curților cetățenilor « în locurile ulițelor și a medianelor slobode », apărînd adică existența suprafeței străzilor și a ceea ce am numi noi azi scuarurilor, preocupare cu totul ieșită din comun pentru epocă în orașele noastre. Se organizează o Casă obștească (consiliu comunal) care are în vedere îmbunătățirea părților carosabile ale ulițelor, prevăzînd podirea lor cu lemne și piatră, organizează piețele orașului, prevede iluminarea cu 150 pînă la 200 de felinare pe timpul nopții, pune în ordine un serviciu de pază contra incendiilor, face eforturi pentru aducerea apei în oraș, face chiar în piață un havuz cu apă²⁰. După 1832 și în tot cursul secolului al XIX-lea toate aceste activități duc la rezultatul de loc neglijabil, că la 1891 lungimea totală a străzilor din orașul Botoșani este de 96 de kilometri, din care 60 de kilometri sînt pietruși, performanță rar întîlnită în urbanistica noastră. La aceeași epocă orașul avea trei grădini publice și o serie de clădiri aparținînd primăriei.

Perioada de ascensiune social-economică a orașului, accentuată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se plafonează oarecum, după primul război mondial, cînd Botoșanii pierd o seamă din funcțiile comerciale de tranzit transformîndu-se într-un oraș de « reședință », mai ales de iarnă, a latifundiilor și a boierilor posedînd resturi din vastele moșii păstrate în nordul Moldovei și a unei burghezii înstărite dar reduse la un comerț local, cel internațional ocolind acum orașul.

Încetinirea progresului economic al orașului în prima jumătate a secolului al XX-lea a permis păstrarea unor aspecte de arhitectură veche, dăinuind ca niște « martori » ai vieții sociale trecute pînă în zilele noastre, cînd schimbări importante încep a se petrece. Considerînd orașul ca un organism viu structurat în zone funcționale, Botoșanii vor avea în curînd și zone industriale precis delimitate. Pentru secolele al XVIII-lea și al XIX-lea principalele zone funcționale rămîn însă, în mare vorbînd, cele de caracter rezidențial și cele așa numite productive, reprezentate mai ales prin instalațiile manufacturilor și atelierelor meșteșugărești, precum și prin acelea ale clădirilor destinate comerțului.

²⁰ A. GOROVEI, *op. cit.*, p. 291.



Fig. 2. — Detaliu din foișorul casei Maximovici (clișeu Paul Petrescu).

În ce privește cartierele rezidențiale vechi se pot distinge în Botoșani trei zone reprezentând trei etape istorice corelate cu aspecte arhitectonice diferite. Prima zonă, de cel mai mare interes istoric și artistic, o constituie vechiul cartier rezidențial incluzînd strada Armeană și străzile înconjurînd biserica armenescă datată, după cum am spus, 1350. Privind amplasarea generală a orașului cu principalul ax orientat de la nord-vest la sud-sud-est, acest vechi cartier rezidențial aflat în trecut în centrul orașului este situat azi cam în partea lui sud-estică. Structura cartierului este laxă, casele fiind construite pe mari loturi de teren cultivate cu livezi și grădini, respectînd adică felul de așezare tradițional al caselor în localitățile românești, atît rurale cît și urbane. O simplă plimbare prin acest cartier liniștit și plin de farmec este de ajuns pentru a observa unitatea de stil arhitectonic a construcțiilor. Este vorba de case mari, numai parter, cu acoperiș înalt avînd mai toate un foișor în față, iar unele avînd și sacnasiu în spate. Exemplarele înregistrate (opt case) de noi ²¹ au toate foișor în trei ape, plasat de cele mai multe ori ușor asimetric, tinzînd spre dreapta casei. Urmînd regula vechilor construcții botoșănene ²² aceste case sînt construite din lemn în sistemul «amînare cu șoși», adică din stîlpi verticali formînd o carcasă, între care sînt fixate bîrne scurte orizontale. Nu am putut constata existența sistemului de construcție în bîrne lungi, numai orizontale, încheiate la capete. Una din case (proprietatea colonel Maximovici, descendent al familiilor Vartan și Goilav) este construită, potrivit tradiției, din lemn de stejar de pe loc. Cumpărată de familia actualilor proprietari la 1864, casa este după toate probabilitățile construită în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, fiind unul din cele mai caracteristice exemple ale vechii arhitecturi urbane moldovenești. Planul tinde spre pătrat (10m/12 m), latura mai lungă constituind fațada principală. Pereții de lemn se sprijină pe un patruleter

²¹ Studiul pe teren a fost făcut în luna mai a anului 1968.

²² «Botoșanii avînd casele construite din lemn, unele

din ele, cele mărginașe, acoperite cu paie, cădeau mereu jertfa focului», în A. GOROVEI, *op. cit.*, p. 204.



Fig. 3. — Sacnasiul casei Falinschi
(clișeu Paul Petrescu).

de tălpi de stejar lungi de 10—12 metri, iar tălpile sînt așezate pe un soclu scund de zidărie, care pe una din laturi, pe o porțiune a fațadei și în dreptul foișorului, formează o prispă de 70—80 cm lățime. Foișorul spațios este construit deasupra intrării în pivniță, intrarea fiind însă plasată nu în axul foișorului (ca la casele din Țara Românească și chiar la unele exemplare din Botoșani), ci pe una din laturile sale și este amenajată sub forma unui chepeng oblic. Intrarea principală a casei este așezată în fața foișorului, conducînd într-o sală lungă ce străbate întreaga casă pînă în spatele acesteia, unde se deschide o a doua ușă de acces, dînd spre grădină. De o parte și de alta a sălii sînt așezate cîte două încăperi, cele din stînga mai servind drept salon și cameră de oaspeți, iar cele din dreapta fiind sufrageria zilnică și dormitorul. Toate patru încăperile au cîte o ușă ce dă pe sală și au cîte o ușă de legătură între ele (două cîte două). Acoperișul, construit pe o șarpantă înaltă, are la poale o linie ușor evazată, iar coama este foarte scurtă și mărginită de două « bolduri » sferice de tablă. La origine de șindrilă, învelitoarea este încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea de tablă. Cu totul remarcabil este decorul lemnăriei aparente. Stîlpii prispei și ai foișorului sînt ciopliți în lemn de stejar (10 stîlpi). Zvelți, stîlpii sînt de secțiune circulară, ușor galbați în porțiunea superioară de două treimi, și de secțiune pătrată în treimea inferioară alcătuiind baza. Treimea inferioară este separată de cele două treimi superioare printr-o formă poliedrică sculptată, iar în partea de sus, o porțiune tronconică formînd un capitel simplu se sprijină pe o brătară sculptată. Treimea inferioară sprijinea o balustradă de scînduri traforate cu barda, păstrată azi numai la foișor, prispa rămînînd deschisă. Fruntarii foișorului sînt ciopliți în scînduri groase de stejar, tăiate în acolade complicate în partea lor inferioară. Atît în exterior cît și în interior fruntarii sînt acoperiți cu o sculptură mărunță, formînd o rețea decorativă. Grinzile tavanului foișorului sînt și ele împodobite cu creștături, iar tavanul este făcut din scînduri foarte îngrijit lucrate cu striaii adînci în lungul lor. Fruntarul prispei este lucrat într-o grindă mai groasă decît cel al foișorului și este cioplit pe partea inferioară în volume puternice asemănătoare cu cele folosite la decorarea grinzilor de la casele olte-

nești și muntenesți. De notat existența unor stâlpi « angajați » în perete, identici ca funcție decorativă cu « undrelele » de la casele din Gorj, dar avînd aici aceeași formă cu stîlpii foișorului și nu una diferită cum este cazul în Gorj.

În interior, tavanul salonului are o decorație asemănătoare cu cea a tavanului foișorului: grinda centrală este sculptată cu rozete și susține o tăvăneală de scînduri striate în lung. Lemnăria interioară este vopsită în ulei. Soba este făcută din coloane rotunde alcătuite din olane, după modelul cunoscut în casele orășenești moldovenești și muntenesți, întîlnite uneori și în casele țăranilor mai cuprinși de la sate.

Unitatea constructivă și decorativă a caselor din acest vechi cartier rezidențial este atît de mare, încît uneori este evident că unele din aceste case au fost construite de aceeași echipă de meșteri în aceeași epocă. Așa ni se pare a fi cazul casei Falinschi, care are același plan cu al casei Maximovici, cu deosebirea că în dreptul ușei din spate are și un sacnasiu hexagonal. Decorul stîlpilor de la foișor este identic, după cum la fel este și acoperișul la care aici (la casa Falinschi) șindrila a rămas încă vizibilă.

Există și case de același tip dar mai mari ca dimensiuni, cu soclu mai înalt, cu foișorul apărut de un parapet de zidărie și cu fruntarii de lemn înlocuiți de arcade în paiantă tencuită, în sistemul arcadelor muscelene. Una din aceste case, foarte mare (str. Miorița nr. 14), are în spate un sacnasiu de plan patrulater.

În sfîrșit, o formă și mai dezvoltată a acestui tip este casa cu foișor și sacnasiu, construită însă pe două nivele, așa cum este casa Sîngeorz, fostă Manolache Iorga (unchiul marelui istoric), situată într-un perimetru vecin cu cel al cartierului descris mai sus, de proporții asemănătoare cu cele ale frumoasei și cunoscutei case vechi din Suceava (Hanul Domnesc) în care azi, după restaurare, se află o secție a muzeului local.

Această asemănare nu este întîmplătoare și poate că trebuie să amintim că și orașul Suceava are un cartier cu case vechi de lemn cu foișor. Ceea ce este mai important este că aceste cartiere din cele două orașe moldovenești sînt cunoscute ca fiind armenesți, fiecare dintre ele avînd cîte o « stradă Armeană ». Aceste cartiere erau locuite într-adevăr de negustorii bogați de naționalitate armeană, stabiliți de foarte multă vreme în Moldova. Ei nu au adus însă la venire tipul de locuință armenesc, care se deosebește fundamental de cel din părțile noastre, ci au adoptat casa locală așa cum era ea constituită și folosită de pătura orășenească moldovenească. Atît ca tehnică de construire, cît și ca planimetrie și ca proporție a volumelor, casele din cartierele armenesți ale Botoșanilor și Sucevei sînt case moldove-

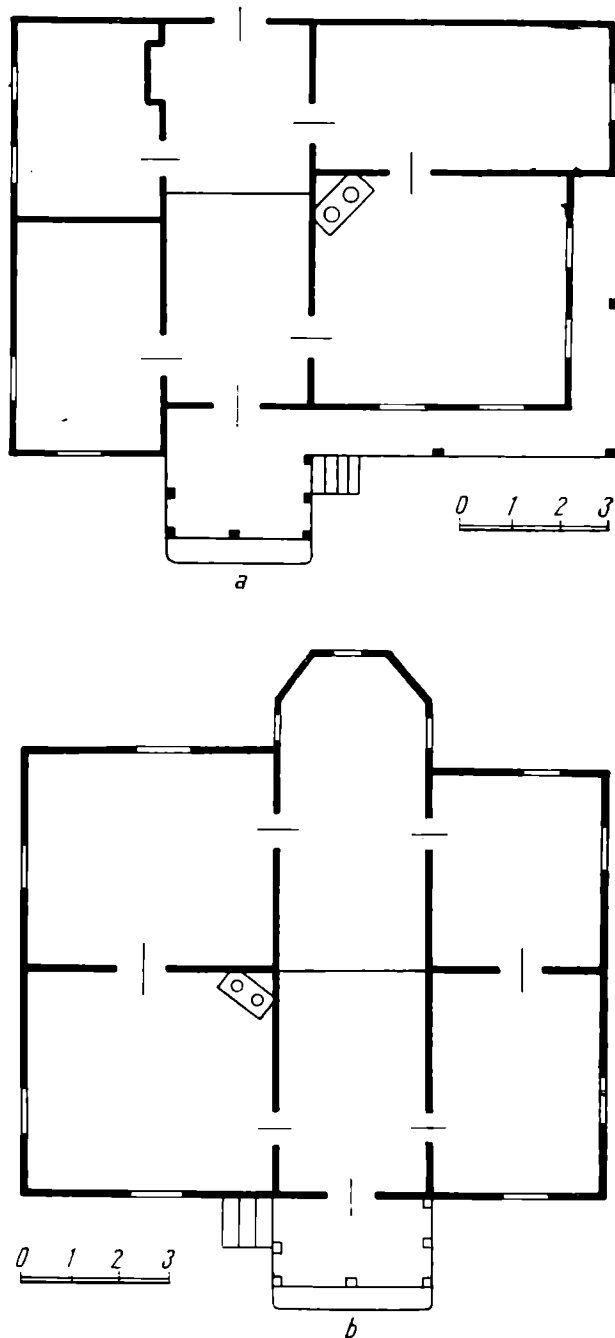


Fig. 4. — Planurile caselor Maximovici (a) și Falinschi (b) (desen de Roswith Capesius).

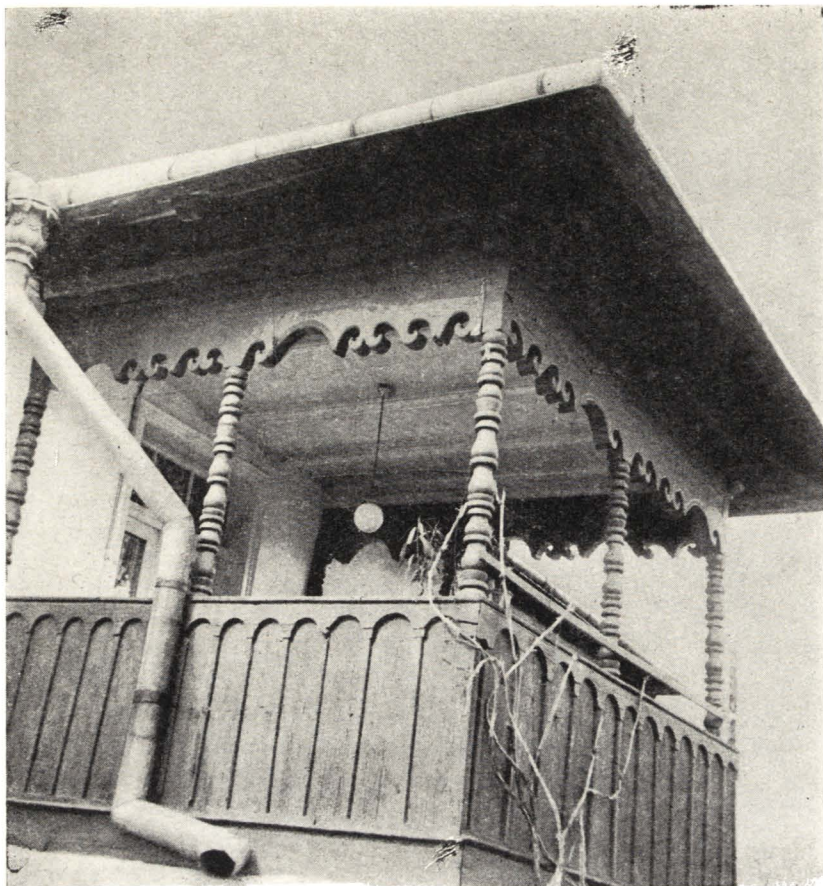


Fig. 5. — Foișorul unei case vechi din Suceava (clișeu Paul Petrescu).

nești. Explicația păstrării lor mai îndelungată vreme de către armeni (fără să fie însă exclusivă, exemplare similare găsindu-se și în alte orașe) trebuie căutată, la fel ca în cazul preluării și păstrării mai fidele a portului vechi românesc de către huțuli și de către ceangăi, în tradiționalismul derivat din grija de a-și păstra individualitatea de grup a enclavelor etnice alogene cufundate în masa românească. Este adevărat însă că decorul acestor case are unele aspecte pe care le putem recunoaște ca avînd o factură orientală, determinate în primul rînd de natura mai fragilă, mai delicată a pieselor de lemn, contrastînd cu masivitatea decorului țărănesc românesc realizat în lemn, iar în al doilea rînd în sculptura de asemenea mărunță și cu grijă meșteșugărească lucrată. Un decor asemănător l-am întîlnit la casele de la Arbanasi de lîngă Tîrnovo în Bulgaria, reședință și etapă pe drumul spre Constantinopol al multor boieri și negustori români, precum și în alte orașe din Balcani, cum ar fi Teteven, Elena sau Jeravnea, și pe care sîntem înclinați să le punem în legătură firește cu o anume modă general balcanică și poate în primul rînd constantinopolitană, pătrunsă și la noi în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea și care, grație conservatismului grupului închis al coloniei de negustori armeni, s-a perpetuat pînă azi, constituind documente vii, neprețuite despre felul cum arătau casele orășenești moldovenești de acum două și trei sute de ani. Cartierele sînt, în ce privește populația, fără îndoială armenesti, dar casele se înscriu în arhitectura moldovenească și deci românească, cu un adaos decorativ oriental venit în Moldova ca și în Muntenia (vezi casele Hagi Prodan și Dobrescu din Ploiești sau casele din Chiojdurile Buzăului²³) tîrziu în secolul al XVII-lea și mai probabil al XVIII-lea.

O a doua zonă a cartierelor rezidențiale botoșănene este situată ceva mai la nord de prima, ocupînd și alcătuiind centrul de azi al orașului. Este caracterizată de o densitate mare a construcțiilor, prezentînd străzi cu front continuu și în care locuințele aflate de

²³ PAUL PETRESCU, *Monumente de arhitectură rurală din nord-estul Munteniei*, în S.C.I.A., tom 15, 2/1968.

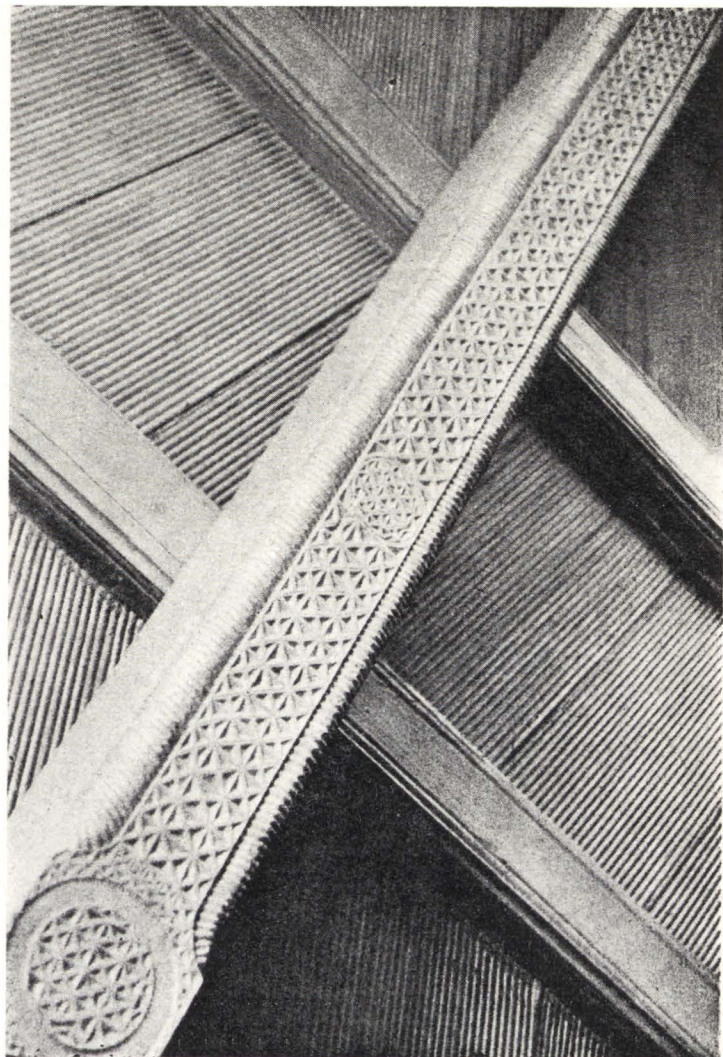


Fig. 6. — Grindă sculptată și tavan într-o casă din Suceava (clișeu Paul Petrescu).

multe ori la etaj au dedesubt spații comerciale. Această a doua zonă are un caracter de tranziție tocmai din această cauză a existenței spațiilor comerciale, dar ea se deosebește totuși, prin amploarea programului constructiv destinat locuințelor, de zona intens comercială și meșteșugărească în care dominanța funcționalității încăperilor destinate să adăpostească prăvălii sau ateliere este netă. Această zonă centrală este reședința negustorimii prospere din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și din primele decenii ale secolului al XX-lea, cartierul prezentînd aspecte arhitectonice tipice orașelor noastre din secolul al XIX-lea, cu evidente tendințe neoclasticizante concretizate mai ales în ordonanța ritmică a fațadelor definite de o simetrie în care succesiunea ferestrelor este întreruptă la intervale riguroase de ușile dînd pe balcoane de fier forjat. Profilul străzii este uniform stabilizat la două nivele: parter plus etaj. Ca și în alte orașe românești ²⁴, străzile principale ale centrului botoșănesc oferă o priveliște cu totul schimbată cînd sînt văzute din spate. Acesta oferă privirilor aspectul pitoresc al geamlicurilor prelungi construite pe stîlpi sau în consolă și servind drept spațiu casnic de legătură a încăperilor a căror fațadă este orientată spre strada principală. Tăbliile ce susțin oglinda de lumină a geamurilor sînt în cele mai multe cazuri de scîndură ușor profilată, dar se întîlnesc și cazuri în care ele sînt din tablă, efectul fiind de o modernitate surprinzătoare. Așa cum se prezintă astăzi, acest cartier rezidențial central botoșănean are o anume solemnitate dată de regularitatea frontului alcă-

²⁴ CONSTANTIN JOJA, PAUL PETRESCU, *op. cit.*, p. 75.



Fig. 7. — Frontul continuu al străzii principale din Botoșani (clișeu Paul Petrescu).

tuit din clădiri masive ce conferă un aspect citadin evoluat meritînd a fi conservat ca atare pentru a ilustra un moment important din dezvoltarea orașelor românești în secolul al XIX-lea, puține alte orașe din țara noastră, ne gîndim în primul rînd la Brăila, păstrînd o imagine atît de clară și completă a ceea ce a fost urbanismul românesc în secolul trecut.

Cea de a treia zonă a cartierelor rezidențiale este situată și mai la nord, fiind dezvoltată oarecum pe teritoriul a ceea ce se numea în trecut Tîrgul nou. Ca și prima zonă, aceasta de a treia are un caracter strict rezidențial, lipsind cu desăvîrșire spațiile afectate vreunor îndeletniciri comerciale.

Parcînd străzile și aleile cu vegetație bogată ale acestui cartier foarte întins ca suprafață, nu se poate să nu se remarce că structura sa este mai laxă decît cea a primei zone rezidențiale, locul livezilor și grădinilor oarecum casnice ale aceleia fiind luat de peluze de iarbă și de adevărate parcuri cu arbori ornamentali; adică de spații verzi gîndite ca o ambianță estetică a construcțiilor. Iar acestea, depărtate unele de altele, aproape ascunse în mijlocul acestor spații ce le oferă o izolare și o discreție căutate, sînt impunătoare clădiri numai cu parter, sau cu parter și etaj, avînd de multe ori aspectul unor palate de mai mici sau mai mari dimensiuni. Este cartierul protipendadei locale alcătuite din boieri de neam uneori ilustru în istoria Moldovei, stăpîni în trecut de moșii întinse și care și-au construit în orașul lor de reședință locuințe pe măsura rangului și averii. În timp înșă ce prima zonă rezidențială reprezenta un strat vechi al arhitecturii orășenești moldovenești, acesta este alcătuit din construcții datînd în cea mai mare parte din secolul al XIX-lea, relativ puține fiind de la începutul acestui secol, ceva mai multe cam de pe la mijlocul lui, și cele mai multe din a doua sa jumătate.

Unitatea stilistică a cartierului este una de ordin urbanistic și nu una de ordin arhitectonic. Vrem adică să spunem că în mijlocul acestei vegetații abundente, cu minuție dirijată în scopul de a obține efecte dintre cele mai izbutite, sînt risipite construcții de stiluri relativ diferite care în ansamblu reproduc la scară mică evoluția și succesiunea stilurilor europene așa cum s-au manifestat ele în orașele celui de-al XIX-lea secol. Boierii și marii

Fig. 8. — Spatele frontului continuu al străzii principale din Botoșani (clișeu Paul Petrescu).



negustori înnobilați și-au construit reședințe în care se pot recunoaște elemente ținând de neoclasicism în diferite variante, de la cel venit pe filieră rusească și uneori poloneză la cel de factură franțuzească, alături de elemente ale neogoticului impus ca o modă de administrație habsburgică din Bucovina vecină și din Galiția²⁵ și alături de o decorație de inspirație barocă reluată târziu și uneori greu de identificat sub haina versatilă a unui « secesion » realizat în acest depărtat colț de pământ moldovenesc. Toate grefate uneori sau pornind de la un fond local surprinzător metamorfozat și adaptate gustului și mai ales posibilităților de interpretare ale unor arhitecți și meșteri aduși chiar din străinătate, dar lucrând sub imperiul condițiilor locale, cu toată opulența de necontestat a comenzii sociale întruchipată de o clasă în al cărei destin istoric se descifra ușor și aproape tragic suprapunerea momentului apogeuului cu cel al unei iminente și iremediabile decăderi. Ca și în alte coordonate culturale și sociale românești, istoria stilurilor arhitectonice, desfășurată în alte părți pe durate mari, se află aici redusă și comprimată în trecerea citorva decenii, viteza desfășurării procesului putînd fi apreciată dacă ne gîndim că în aproape mai puțin de 150 de ani se face trecerea de la arhitectura de străveche tradiție din prima zonă rezidențială la cea purtînd amprente ale celor mai actuale mode europene, transpunerea unora din aceste stiluri, de pildă cea a neogoticului fiind sincronă în ținuturile austriece și în cele moldovenesti. Ea reflectă în domeniul arhitecturii transformarea care se operase în societatea românească, prin părăsirea surselor și modelelor levantino-orientale, avînd ca principali agenți limba și cultura grecească și relațiile economice, ambele legate în primul rînd de fascinanta atracție constantinopolitană, și prin orientarea decisivă către învățătura și cultura occidentală de factură chesaro-crăiască, acționînd ca un element local grație vecinătății, dar desfășurată sub semnul atotputerniciei spiritului francez ce se statornicise în principatele românești prinzînd rădăcini adînci.

²⁵ « În orașul însuși, după perioada din 1830—1840 care se ținea strînsă de tradiția de odinioară, s-au făcut o serie de zidiri în stil occidental, cu elemente de fals gotic »,

în N. IORGA, *Din tezaurul de artă botoșănean*, extras *Bul. Com. mon. ist.*, 1939, Vălenii de Munte, p. 14.



Fig. 9. — Casă veche cu elemente neogotice din prima zonă rezidențială (clișeu Paul Petrescu).

Bunăstarea clasei dominante trăgându-și sursele principale de venituri din exploatarea latifundiilor în condițiile modului de producție feudal prelungit la noi, după cum se știe, pînă tîrziu în secolul al XIX-lea (pînă într-atît încît și în catagrafia de la 1832 a Botoșanilor familiile boierești sînt înregistrate nu numai cu casele și moșiile lor, dar și cu numărul — exact — de țigani robi pe care îi aveau în deplină și neturburată stăpînire), a fost dublată de existența unui mediu cultural deosebit de activ, dacă ne gîndim că la 1759 ia ființă prin hrisovul lui Ioan Th. Calimah voievod o Școală domnească, și că înainte de această dată ființau alte școli. Mulțimea școlilor înființate de atunci (la 1785 pe timpul lui Mihai Șuțu, la 1806 etc.), creșterea numărului elevilor (200 elevi la 1833), introducerea sistemului lancasterian explică favoarea de care se bucura cartea în mediile botoșănene. Nu este mai puțin adevărat că încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea se face simțită trecerea de la școala dominată de limbile « elinească » și « grecească », alături totdeauna de limba « națională » sau « moldovenească », la școala dominată de limbile franceză și germană. Pe lîngă școlile domnești (de stat) existau și școli particulare (9 școli la 1838)²⁶, iar în unele din acestea începînd de prin 1840 preeminența limbii franceze este necontestată. În același an constatăm în Botoșani existența a patru pensioane ținute de francezi și nemți (Olivari, Bitru, Adolf de Naihaus)²⁷, la 1858 se adaugă încă două (Ferderber și Kvitniski), la 1859 încă trei (Blanchin, Danilan, Simionovici)²⁸, toate fiind pensioane pentru « cuconași » și « duduici », fii și fiice ale protipendadei botoșănene din oraș și ținut, care nu frecventau școlile publice, și care toate marcau trecerea evidentă de la școala și influența grecească la cea franțuzească și nemțească. Poate că o dată ar fi fost interesant de comparat listele de elevi frecventînd școlile cu listele elevilor de la aceste pensioane, pentru a surprinde diferența de clasă a părinților lor, în primele figurînd odraslele negustorimii mijlocii și ale funcționărimii născînde, precum și ale popilor și razeșilor înstăriți

²⁶ A. GOROVEI, *op. cit.*, p. 369.

²⁹ *Ibidem*, p. 377.

²⁷ *Ibidem*, p. 371.

Fig. 10. — Casă veche cu elemente clasicizante din a treia zonă rezidențială (clișeu Paul Petrescu).



de prin sate ce aveau să formeze peste câteva decenii o burghezie « luminată » forțînd arena politică și economică deținută de aristocrație și marea negustorime (von Goilav, Prunkul etc.), în cele de al doilea figurînd descendenții acestora din urmă. Dar și unii și alții se întorc cu fața către cultura apuseană și aceasta explică și pătrunderea atît de rapidă a modelor de arhitectură occidentale. Pentru nevoile de construire ale noilor reședințe nu mai erau folosiți meșterii de veche tradiție ce puteau înălța casele de lemn din prima zonă rezidențială, dar nu și palatele de inspirație apuseană pentru care erau aduși arhitecți calificați. Deja în 1832 este atestată prezența unui arhitect (Iancu Cernetchi, figurînd în catagrafie²⁹), iar la 1836 sînt semnați alți doi arhitecți (Halek Zamvel și francezul Fideal³⁰). Alături de aceștia și de alții, lucrau meșteri zidari, dulgheri, pietrari, italieni și nemți împreună cu localnici, iar interioarele erau împodobite cu mobilă vieneză și franțuzească, sticlărie și oglinzi venețiene, porțelanuri de Saxa, țesături nemțești și italienești, lîngă care vor fi dăinuît și covoare orientale, ca și vase de metal provenind atît din Occident (cositor) cît și din Orient (aramă). Decorul în stucatură și panouri pictate, lambriuri și sobe de faianță contribuiau la aspectul fastuos al acestor reședințe de boieri ce-și petreceau aici totuși numai o parte din an.

Cea de a doua mare componentă a Botoșanilor priviți din punct de vedere urbanistic este zona cartierelor să le spunem « productive », înglobînd mai ales străzile comerciale și atelierile meșteșugărești. Important centru comercial al Țării de Sus, Botoșanii erau sediul unuia din cele mai vechi iarmaroace din Moldova, pomenit încă într-o scrisoare a lui Petru Șchiopul către negustorii lioveni, din anul 1579³¹. Sediul în același timp a foarte numeroase bresle (63 de bresle în 1832, dintre care unele menționate din 1690³²), Botoșanii ajunseseră să aibă la sfîrșitul secolului al XIX-lea vreo opt sute de « patentari »,

²⁹ *Ibidem*, p. 212.

³⁰ *Ibidem*, p. 291.

³¹ *Ibidem*, p. 329.

³² *Ibidem*, p. 319.



Fig. 11. — Dugheană veche (sfârșitul secolului al XVIII-lea) din centrul orașului (clișeu Paul Petrescu).

adică de firme înregistrate ca făcînd comerț sau exercitînd vreo meserie, avînd în același timp și o industrie ușoară apreciabil dezvoltată (7 fabrici de săpun, 7 fabrici de frînghie, 3 fabrici de perii, 2 fabrici de teracotă, 1 fabrică de vax, 4 fabrici de lumînări de seu, 4 mori cu abur, 7 fabrici de carne conservată, 14 dubălării, 1 fabrică de mobile, 3 fabrici de site, 3 tipografii ³³). Străzi întregi erau ocupate de cîte o branșă comercială: « ulița băcăliilor », « ulița căsăpiilor » etc.

Individualitatea cartierelor comerciale era statornicită de multă vreme în oraș, de vreme ce încă la 1814 Vornicia de Botoșani dădea indicații cu privire la felul în care trebuie să fie construite « dughenile », așa cum reiese implicit dintr-o învoire dată negustorului armean Luca Goilav ca să-și repare propria dugheană: « Fiindcă în ulița Tîrgului Vechiu toate dughenile și de o parte de uliță și de altă parte, din învechime sînt făcute cu șandramale pe dinaintea dughenilor, care șandramale sînt făcute și pentru folosul mărfurilor, că nu se strică la arșița soarelui și a vîntului, și pentru înlesnirea norodului, avînd loc de mers pe jos, pe supt acele șandramale . . . » ³⁴. Imaginea acestor străzi mărginite de dugheni cu largi prelungiri ale streșinii acoperișului sprijinite pe stîlpi, pe sub care se putea umbla, avînd aspectul unor vaste bazare, l-a făcut pe călătorul englez Neale la începutul secolului al XIX-lea să scrie că a văzut în Botoșani dugheni aranjate după « moda orientală » ³⁵. Dughenile erau construite din birne și vălătuci, fiind acoperite cu stuf și șindrilă.

Comerțul începuse să atragă, prin veniturile sale, și pe marii proprietari feudali laici sau bisericești. Mitropolia din Iași avea la Botoșani 51 de dugheni, după cum o

³³ V. C. NEDEJDE și I. ȚÎȚU, *op. cit.*, p. 52—54.

³⁵ *Ibidem*, p. 62.

³⁴ A. GOROVEI, *op. cit.*, p. 61.

serie de reprezentanți ai aristocrației aveau și ei numeroase dugheni: serdarul Tudorachi Pistoțchi are 40 de dugheni, boierul Roset are 11 dugheni și un han, visterniceasa Catrina Catargi și stolniceasa Cogălniceanu au dugheni chiar în piață etc.³⁶. Alături de moșii, dughenile boierimii și ale marii negustorimii au furnizat fondurile necesare edificării locuințelor arătoase din cartierele rezidențiale.

Locul dughenilor cu mici platforme dinainte pentru vânzarea mărfii și cu streșini largi, dintre care mai dăinuie una în Botoșani (vezi fig. 11), l-au luat înspre mijlocul secolului al XIX-lea și sfârșitul lui prăvăliile mai mari, de zid, având fațade ce copiau detaliile clasicizante ale edificiilor de pe strada principală, cu arcade false și pilaștri angajați. Fiecare prăvălie avea o fațadă îngustă de trei-patru metri, în care de abia încăpeau o ușă și două ferestre, dar se dezvolta în adâncime, întrucât în spatele prăvăliei sau atelierului era locuința micului negustor sau a meseriașului. Unele din prăvălii aveau deasupra parterului un soi de « mezanin » alcătuit din odăițe mici, scunde, băgate sub acoperiș (fără să fie mansardate), cu ferestre mici, pentru calfele și ucenicii sau băieții de prăvălie și care constituiau o altă sursă de câștig (chirie luată de la propriii salariați). Frontul continuu al acestor prăvălii, lipite unele de altele pe strada cu dever comercial, avea un spate cu curți largi, pentru tras carele și pentru depozitat marfa, aspect obișnuit centrelor comerciale din orașele noastre. Piețele erau ticsite cu o categorie de dugheni și mai mici, construite din scânduri, cu acoperiș în două ape, stînd una lîngă alta și constituind un fel de filiale ale prăvăliilor de zid, filiale așezate în chiar inima comerțului exercitat în piețe și care ofereau mărfuri pe loc țăranilor ce obținuseră bani pe produsele lor agricole. Ambianța arhitectonică generală a cartierului comercial nu se poate realiza fără menționarea unui număr considerabil de sinagogi (4 mari și 68 mici) aducînd o notă aparte prin arhitectura lor de inspirație neogotică, dar avînd unele trăsături locale ce ar merita să fie studiate mai atent cu alt prilej.



Botoșanii au suferit în trecut multe pagube pricinuite de dese incendii, dintre care cel de la 3 iunie 1888 a fost « din toate cel mai grozav foc și se poate numi chiar colosal »³⁷, cu toate acestea au mai rămas destule edificii cu reale însușiri arhitectonice putînd constitui obiect de studiu pentru arhitecții noștri. Iar din punct de vedere urbanistic Botoșanii ar merita să păstreze cîteva cartiere ca rezervații arhitectonice, investite cu farmecul trecutului și cu frumusețea realizării artistice ilustrînd specificul nostru în această materie. Firește că o cercetare de amploare cu caracter monografic ar scoate la iveală foarte numeroase aspecte de cel mai mare interes pentru istoria arhitecturii civile românești, paginile de față avînd doar rostul unei semnalări și poate al unui îndemn.

³⁶ *Ibidem*, p. 292.

³⁷ V. C. NEDEJDE și I. ȚÎȚU, *op. cit.*, p. 59.

CONSIDERAȚII ASUPRA ORIGINII ȘI ORNAMENTICII ȚESĂTURILOR POPULARE OLTENEȘTI

de ROSWITH CAPESIUS
și MARINA MARINESCU

Ansamblul ornamental și cromatic al scoarțelor oltenești se distinge printr-o diversitate de motive specifice, printr-un colorit armonios și nuanțat. În sudul țării există astfel o categorie de textile populare, lucrate într-o concepție decorativă și cromatică deosebită, care le detașează vizibil din ansamblul țesăturilor de casă românești, încadrându-le însă prin modul de lucru și prin viziunea plastică în marea familie a covoarelor românești.

În ceea ce privește istoria țesăturilor populare, din pricina lipsei de dovezi materiale nu ne putem baza decît pe exemplare, aflate în muzee sau în casele țărănești, datînd de cel mult 100—150 de ani. Pe baza dovezilor arheologice, cît și din similitudinea cu cultura altor popoare, avem totuși posibilitatea să urmărim unele faze din evoluția acestui meșteșug. Astfel, apar în decursul timpului două sisteme diferite de lucru și anume alesul cu mîna și țesutul cu suveica, tehnici a căror origine și răspîndire a stat în atenția istoricilor de artă populară. Cel mai vechi sistem de țesut se pare că se realiza în războiul vertical¹. Mai tîrziu s-a impus însă războiul orizontal și prin aceasta munca anevoioasă de a alege cu mîna fiecare fir în parte a fost înlocuită printr-o tehnică cu mult mai productivă, întrebuițîndu-se o unealtă perfecționată și anume suveica. Această tehnică nouă a evoluat lent de-a lungul timpului pe tot teritoriul țării, ceea ce a determinat părerea foarte răspîndită că ar fi o tehnică autohtonă, pe cînd tehnica « chilimului » realizată în război vertical ar fi împrumutată din Orient.

Acest fenomen și anume considerarea unei tehnici ulterior apărute drept cea autentică populară, primară, nu se mărginește însă numai la țara noastră, ci depășește cu mult granițele ei, implicînd o bună parte din teritoriul Europei centrale și de est. Combătînd această părere, St. Szuman afirmă în lucrarea sa referitoare la chilimuri că sistemul de lucru menționat provine din împletit² și că era răspîndit în țările egiptene și elenistice, unde s-au lucrat timp de secole țesături identice ca tehnică și ornamentație. După Stefan Szuman, care la rîndul său îl citează pe I. Falke, cea mai veche atestare de chilim european o constituie un desen de pe un vas grecesc din secolul al IV-lea care reprezintă un războinic trac, avînd pe umăr o țesătură în benzi, asemănătoare cu un chilim³. Ca răspîndire, această tehnică s-a păstrat în Europa numai în anumite regiuni, în teritoriile situate la nord și vest de Marea Neagră, în spațiul carpato-balcanic, de fapt în teritoriile ocupate odinioară de triburile de traci, suficient de puternice și de capabile să creeze o civilizație⁴. Alois Riegel lărgeste sfera problemei, afirmînd că tehnica de chilim a fost răspîndită în întreaga

¹ IULIU LIPS, *Obirșia lucrurilor*, București, 1958, p. 190—193.

² STEFAN SZUMAN, *Dawne Kilimy w Polsce i na Ukrainie*, Poznań, 1929.

³ *Ibidem*, p. 8.

⁴ NICOLAE IORGA, *L'art populaire en Roumanie*, Paris, 1923, p. 133.

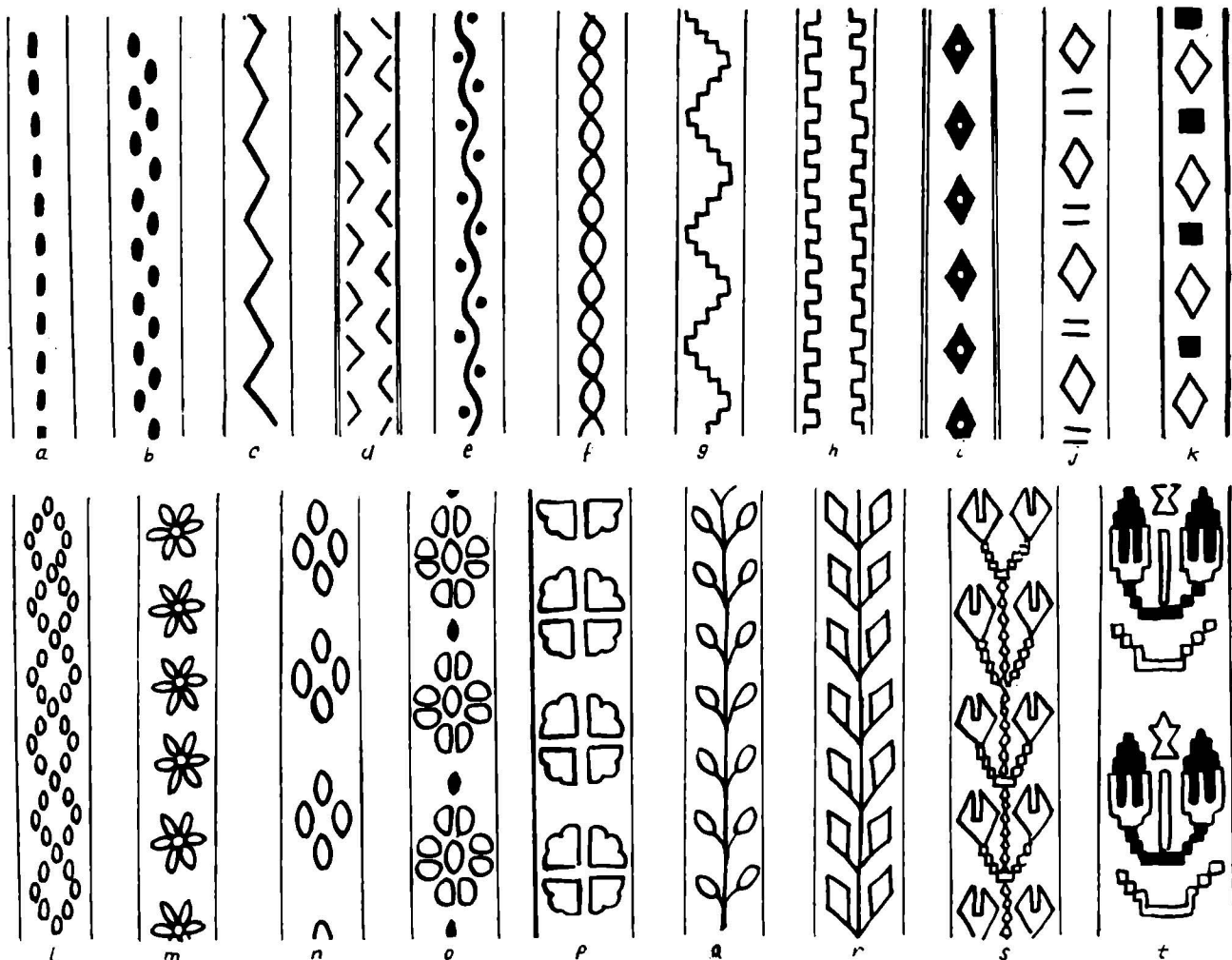


Fig. 1. — a—h, motive ornamentale pe vergi înguste, făcînd de obicei trecerea între două cîmpuri diferențiate cromatic; i—t, motive ornamentale geometrice și florale pe vergi înguste alese peste fir.

Europă, dar sub influența civilizației, respectiv a noii industrii textile, a dispărut în Vest, persistînd numai în acele țări unde această industrie nu a fost capabilă să înlocuiască meșteșugul tradițional la țară. Riegel susține astfel că sistemul de lucru în « chilim » a existat în Europa independent de Asia. Această afirmație este de altfel întărită de St. Szuman, care stabilește o diferență esențială între chilimul european și cel asiatic⁵, considerînd drept sistem autohton pe acela în care firul este astfel condus încît să se realizeze o țesătură neîntreruptă. În sistemul « asiatic » firul se întoarce după ornament, obținîndu-se astfel fante despărțitoare între suprafețe cromatic diferențiate. Revenind la țesăturile de pe teritoriul țării noastre, constatăm că se întîlnesc amîndouă sistemele de chilim, uneori aplicate chiar la aceeași piesă textilă. Într-o anumită fază de evoluție a scoarțelor le vom găsi folosite și alături de țesutul cu suveica. Primul sistem de lucru apare în Oltenia la așa numitele chilimuri « legate », țesute « oltenește », iar cel de al doilea este denumit « rupt », « rupturit » sau « caramaniu ».

Putem să considerăm că în evoluția chilimului românesc au existat două faze consecutive: în faza inițială această tehnică a fost cunoscută și răspîndită în țara noastră în aceeași măsură ca pe întreg teritoriul ocupat de traci și poate chiar în întreaga Europă. Ținînd seama

⁵ STEFAN SZUMAN, *op. cit.*, p. 7.



Fig. 2. — Scoarță populară în tăblii.

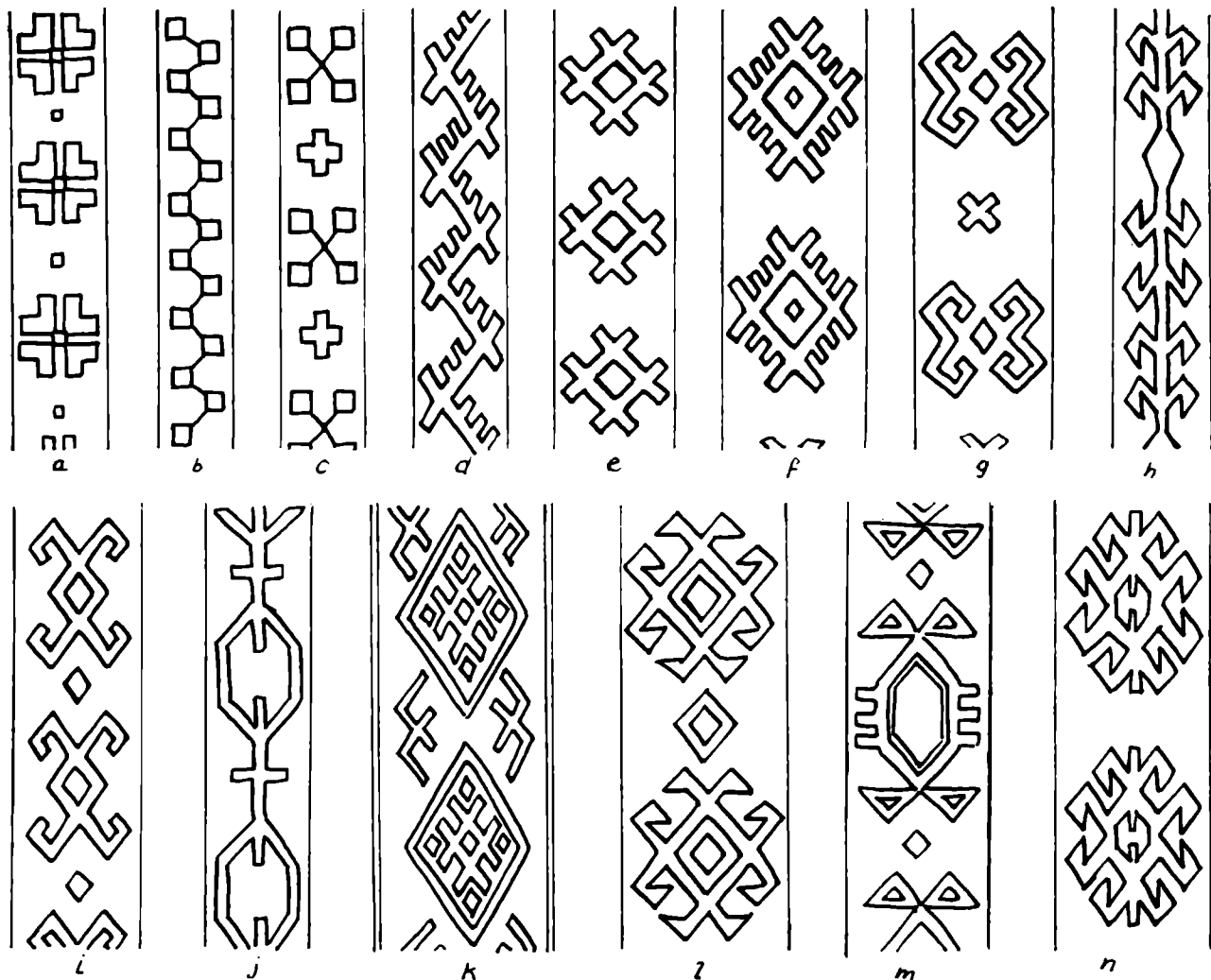


Fig. 3. — a—n, motive ornamentale pe vergi mai înguste sau mai late, alese peste fir.

de această evoluție paralelă, ca și de faptul că forma primară de ornament s-a realizat prin delimitări de culoare în forme geometrice, ca și la acele chilimuri vechi țărănești găsite în Ucraina și Polonia, presupunem că s-au executat și la noi chilimuri simple în motive severe geometrice. Faza a doua în evoluția acestui tip de țesături a urmat pătrunderii influenței orientale, când s-a adaptat unei tehnici tradiționale o concepție ornamentală diferită.

Cu toate că între timp țesutul cu suveica în războiul orizontal s-a răspândit tot mai mult, fiind un sistem mai economic și mai productiv, totuși sistemul de lucru în chilim nu s-a pierdut de tot. De aceea influența țesăturilor orientale, care a început să se manifeste în țara noastră aproximativ din secolul al XVII-lea, a găsit un teren prielnic întrucât modul de lucru era cunoscut, iar o concepție artistică în ornamentarea țesăturilor exista. În această a doua fază de evoluție, motivele ornamentale geometrice suferă influențe orientale, mai ales pe cea persană, transformându-se treptat și în motive florale⁶.

În perioada pe care o putem cuprinde în cercetările noastre pe teren, majoritatea țesăturilor de casă din Oltenia, ca de altfel și din restul țării, sînt cele lucrate în războiul orizontal de un tip diferit, țesute în două, patru sau mai multe ițe. Le întîlnim sub diferite denumiri, după materialul folosit sau după destinația lor: țol, așternut, pătură, veliță,

⁶ NICOLAE IORGA, *op. cit.*, p. 94.

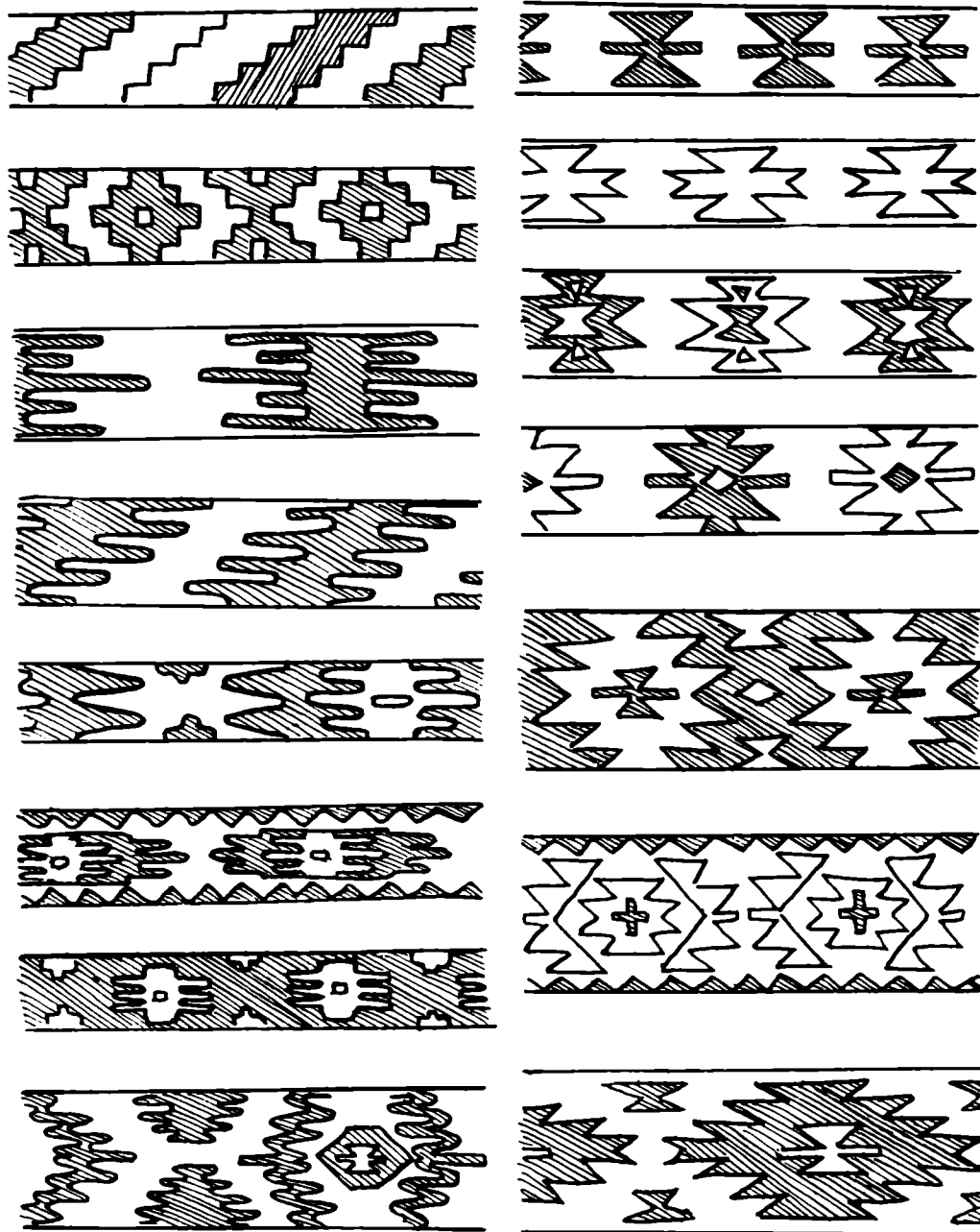


Fig. 4. — Motive ornamentale realizate în tehnica de chilim.

cergă, denumiri care se schimbă de la zonă la zonă, confundându-se între ele. Aici urmărirea fazelor de evoluție poate fi realizată cu ușurință atât pe baza tehnicii cât și a ornamentelor, chiar dacă denumirile nu sînt stabile.

Cele mai simple țesături de acoperit patul sînt cele albe sau cele ornamentate cu vergi dintr-o singură culoare, lucrate din lînă ori din cînepă. Desigur, vom întîlni în zonele de munte, prin așezările de oieri din Transilvania, țesături din lînă groasă ca « țolul » lăptos alb sau vârgat, iar în cîmpie « țolul » sau « țolica » țesută din cîlți sau chiar din zdrențe. Astfel și denumirea de « cergă », atribuită în Maramureș unui covor gros de lînă, o vom regăsi în Oltenia, unde indică o cuvertură de cînepă sau chiar de bumbac.

În ceea ce privește ornamentica țesăturilor, apariția vergii de altă culoare reprezintă modul primar de ornamentare, o încercare de întrerupere a monotoniei cîmpului alb prin introducerea unui ton închis, în succesiuni ritmate. Ulterior varga neagră a început să fie

încadrată la mică distanță de câte o vârguță de aceeași culoare, iar mai târziu vor alterna vergi albe cu grupuri de vergi de culoare închisă. Din întretăierea acestora rezultă un alt mod de ornamentare, acela în carouri, atît la piesele de cînepă cît și la cele de lînă (țesături «înlăcrate»). Cele de lînă groasă din culori naturale, alb, sein (gri) și sur (brun), se opresc însă la acest sistem de ornamentare. La cele lucrate din lînă mai fină, mai mult cu rol decorativ, intervine ulterior și elementul cromatic, armoniile bazîndu-se pe simple asocieri de tonuri: roșu, verde, portocaliu sau galben, cu negru.

Celelalte tipuri de țesături, așternutul, velința și pătura, evoluează însă, realizîndu-se o diferențiere nu numai valorică ci și coloristică a întregii suprafețe țesute, o gamă largă cromatică permițînd asocieri variate de ritmuri. Principiul de bază al acestui sistem de decorare constă în alternarea unui cîmp lat ornamentat cu o porțiune vîrgată, formată de preferință dintr-un număr impar de trei, cinci sau șapte vergi de diferite tonalități sau culori. Aceste grupuri se diferențiază în ansamblul lor valoric de cîmpul lat, accentuînd astfel ritmarea pe spații largi a întregii suprafețe. De remarcat este însă faptul că ansamblul în care sînt asociate culorile denotă o viziune picturală, cadențele categorice fiind evitate. Între tonurile contrastante intervin de obicei treceri constînd în folosirea unor dungi neutre, realizate fie prin culori intermediare, fie prin motive ornamentale mărunte, repetate, care fac în același timp legătura între suprafețele valoric sau cromatic diferențiate.

Faza următoare în evoluția țesăturii populare de interior este aceea în care se îmbină sistemul de țesut cu suveica cu tehnica de chilim, considerată de noi ca fiind de tradiție străveche. Prin îmbinarea celor două sisteme de lucru se realizează piese textile de o varietate ornamentală și cromatică cu mult mai bogată, ca de pildă renumitele scoarțe vîrgate oltenesti denumite în regiune «velințe înscorțate». Principiul de decorare constă aici în alternarea unor cîmpuri late cu altele mai înguste, despărțite între ele prin grupuri de vergi simple, menținîndu-se însă principiul de trecere amintit. În ornamentarea acestor scoarțe observăm păstrarea unui repertoriu specific de motive, fie geometrice, fie florale, atît pentru cîmpurile late cît și pentru cele înguste. În ceea ce privește decorarea geometrică, deși ne lipsesc exemplare de țesături datînd dinainte de secolul al XIX-lea, putem presupune totuși că motivele geometrice au evoluat de la simple delimitări de culoare în interiorul unui cîmp spre conturarea unor motive de sine stătătoare: linii întretăiate cu ramificații și cîrlige, pătrate și romburi în diferite variante. Acestor tipuri de ornamente li s-au asociat în timp denumiri din regnul vegetal și animal: floare, păstaie, curpeni, fasole, crenguțe, melcișori, broască, sau diverse altele ca pristolnic, stea, scaun, cîrlig. Motivele enunțate, precum și nenumărate altele, sînt de largă circulație și în celelalte ramuri ale artei populare, ele fiind studiate și interpretate de cercetători fie ca ornamente rezultate din necesitățile materialului de lucru, fie ca schematizări sintetice, mai apropiate sau mai îndepărtate, ale unor realități obiective, avînd așadar o semnificație care s-a pierdut în procesul de creație artistică transmisă și repetată în decursul timpului.

La scoarțele vîrgate repartizarea motivelor ornamentale pe întreaga suprafață a țesăturii nu se face pe baza unui motiv central, ci pe principiul dispunerii repetate în cîmp fără o delimitare precisă a acestuia. Același principiu de ornamentare apare și la un tip deosebit de țesătură și anume la scoarțele în «romburi dințate» prezente în toată Oltenia, dar mai puțin frecvente decît în Muntenia. Ele se întîlnesc ca piese vechi atît în zonele de cîmpie cît și în Vilcea, Gorj, Mehedinți.

Scoarța în romburi o întîlnim sub forme diferite: prima, cea mai frecventă de altfel, se distinge prin împărțirea continuă a suprafeței în romburi înscrise, iar cea de-a doua, mult mai rară și probabil și mai recentă, prin detașarea motivului decorativ pe un fond unitar. Romburile dințate pe care le întîlnim pe aceste scoarțe, ca și pe perne sau piese de port, sînt ornamente care păstrează foarte bine tehnica de chilim «oltenesc», nefiind compuse din linii drepte în lungimea firului urzit, ci de-a lungul bătelii.

Un alt tip de scoarțe îl constituie cele numite «în tăblii» sau «în tăvi», ornamente pe principiul împărțirii întregii suprafețe în pătrate sau dreptunghiuri, diferențiate valoric sau coloristic, în care se înscriu motivele decorative geometrice, florale sau, mai rar, animaliere. În acest sistem s-au realizat țesături populare de o originalitate remarcabilă,

combinându-se diferite sisteme de țesut și de ornamentare. Una din cele mai vechi piese de acest gen o constituie o scoarță din Castranova aflată la Muzeul Satului din București⁷.

Un tip intermediar între scoarțele vărgate și cele prezentate mai sus îl formează cele lucrate în motivul « pieptenului », la care se poate urmări o desfășurare mai largă a ornamentelor pe spații mari, fără intercalarea altor motive mărunte. Cîmpul țesut este totuși delimitat pe o singură direcție de vergi sau grupuri de vergi. Forma de pieptene reiese din întrepătrunderea unor suprafețe colorate care alcătuiesc dungulițe foarte subțiri. La toate aceste tipuri însă, deși persistă tipul amintit al repetării continue a motivelor decorative, apare și prima formă de încadrare a cîmpului central într-un chenar, principiu pe care se lucrează chilimurile « oltenești » de influență cultă. Astfel, aceste scoarțe de factură populară în alte zone pot fi considerate și drept formă de trecere spre covoarele oltenești, constituind însă în același timp și o continuare a vechiului sistem de lucru « în chilim ».

O piesă deosebit de frumoasă dar în același timp și de valoare prin frecvența și persistența ei în casele țărănești este perna din lînă, cunoscută sub o singură denumire și anume cea de « căpătii ». Am acordat acestei țesături o importanță specială, deoarece o întîlnim în forme variate, păstrînd însă pînă astăzi toate fazele prin care au trecut țesăturile de lînă din Oltenia. Lungi pînă la un metru, aceste perne cu umplutură de paie sau coceni sînt îmbrăcate în cele mai variate țesături de lînă. De multe ori căpătîile nu sînt lucrate special, ci confecționate din resturi de scoarțe considerate demodate sau din altele parțial deteriorate. De aceea sînt prezente piese țesute dintr-o singură culoare, cum ar fi roșul închis, altele vărgate sau în carouri (negru asociat cu o altă culoare), cu romburi în trepte sau dinți și chiar cu reprezentări de flori sau de păsări. Chiar dacă din interioare au dispărut scoarțele tradiționale, căpătîile lungi mai persistă ca mărturii ale unor sisteme vechi de ornamentare.

Nu ne vom ocupa aici de covoarele țesute în Oltenia de cîteva decenii încoace, care sînt de dimensiuni mari și acoperite în întregime de motive florale (trandafiri și crini) ce se detașează de pe un fond negru, ele reprezentînd o țesătură populară care depășește cadrul celor tradiționale. Ținem să menționăm însă marea frecvență pe care o au în zilele noastre în casele țărănești, mai ales în cele din sudul țării.

În ceea ce privește cromatica țesăturilor, putem urmări pe baza exemplarelor existente, și ca și în alte cazuri pe baza similitudinii cu arta populară a țărilor învecinate, atît evoluția lor de la asocieri simple de tonuri pînă la combinații coloristice complexe, cît și influențele survenite pe parcursul acestei evoluții. Cele mai vechi și mai simple armonii s-au obținut pe baza culorilor naturale ale lînii: alb, sein și sur. Într-o etapă ulterioară, fără să se renunțe la lîna seină, au început să se folosească coloranți obținuți din diferite plante, ca frunze de arin pentru negru, cafeniu și roșu, boabele de soc pentru bleumarin, șofranul pentru galben, coaja de nucă și foaia de ceapă pentru cafeniu, bozia pentru mov și multe altele.

Gama cromatică mai veche este compusă din trei tonuri de bază: brun roșcat (*terra Sienna arsă* și naturală), ocru și albastru verzui. Această gamă, care a fost specifică pentru țesăturile moldovenești din secolul trecut iar în afara țării pentru vechi țesături din Ucraina și Polonia, pare a fi avut o arie de răspîndire mult mai largă și în sud, arie care cuprindea și Oltenia și continuă în Peninsula Balcanică. Cele cîteva exemplare păstrate în Muzeul din Craiova, ca și cele întîlnite pe teren, sprijină ipoteza noastră că această asociere de culori întrebuițată la țesăturile tradiționale merge paralel cu tehnica străveche de chilim.

Într-o fază ulterioară s-a produs o lărgire a acestei game cromatice prin folosirea unor variați coloranți naturali ca roiba (pentru roșu), sarandul (pentru verde), frunza de zarzăr (pentru galben), șovîrvul (pentru albastru și negru), frunza de liliac (pentru verde deschis) și multe altele, iar pe de altă parte prin pătrunderea coloranților chimici. Cu toate că acești coloranți, atît naturali cît și industriali, au fost cunoscuți și în alte zone

⁷ GHEORGHE FOCȘA, *Elemente decorative la bordeiele din sudul regiunii Craiova*, în S.C.I.A., 1—2/1956.

ale țării, folosirea lor s-a făcut însă diferențiat, în acord cu preferințele temperamentale ale locuitorilor. Astfel, dacă în Moldova s-au menținut tonurile calde în asociații cel mai adesea neutre, în sudul țării cromatica țesăturilor se bazează pe combinații aprinse, puternice, de tonuri contrastante.

Dar și în cadrul acestor combinații se disting armonii diferite, mai ales în funcție de culoarea roșie folosită. Prezența unui roșu aprins (*vermillon* închis) asociat cu verde *olive*, portocaliu și alb creează o ambianță mai caldă decât roșul vișiniu (*carmin*) în combinație cu albastru-verzui (de Prusia), verde smaragd și alb. Acest roșu vișiniu, obținut din vișine, îl vom găsi atât pe scoarțele românești vârgate cât și pe chilimuri, fiind în același timp roșul vilnicilor din Vilcea și al prestelcilor din Mehedinți. În zona Gorjului roșul *carmin* se asociază probabil ulterior cu roșu *vermillon*, rămânând predominant atât în țesăturile de port cât și în cele de interior.

La lărgirea gamei cromatice a țesăturilor au contribuit într-o oarecare măsură și influențele altor regiuni. Astfel, prin populația transilvăneană din zona subcarpatică a pătruns un roșu cald, specific, asociat de obicei cu albastru (« neru ») sau negru. Prin sud a pătruns înclinația spre asocierea de roșu *vermillon* cu verde deschis, alb și albastru, asociere preferată de populația sârbească, iar pe de altă parte, prin influența țesăturilor orientale cu o cromatică nuanțată și rafinată, venite prin comerț în țările române, se pot explica unele soluții cromatice neobișnuite cum ar fi armoniile reci de roșu *carmin*, albastru de Prusia și verde neutru.

Aceste influențe cromatice asimilate pe scară largă au primit denumiri apropiate de preocupările țăranului, întrucât corespundeau gustului populației rurale. Astfel, roșul *vermillon* închis apare sub denumirea de roșu foc sau focșeriu, iar cel *carmin* ca: roșu vișiniu, vișină putredă, vinuriu. Diferitele nuanțe de verde sînt denumite: verde ca bradul, verde turchez, căldărăresc sau cocleală. Nuanțele de albastru nu sînt prea variate: vînat, viorea, albastru ca cerul, albastru ca seninul sau « bleu jandar ». Galbenul este folosit în diferite tonuri deschise și închise: galben ca lămîia sau lămîios, galben ca podvalul, ruginos sau părătec. Culoarea maron este cunoscută sub denumirea de: tutuniu, cafeniu, conabiu sau cânăbiu, brumăriu sau, mai puțin, măsliniu. Nuanței de bej folosită în proporții destul de mari i se spune « floare de piersic » sau « sablu ».

În ceea ce privește nuanțele de violet, considerat o culoare modernă, folosită în realizarea unor armonii rafinate, constatăm că ele apar pe țesături foarte vechi, înaintea pătrunderii coloranților chimici, fiind obținute din rădăcini și frunze de plante. Desigur, aceste nuanțe au fost mai șterse și foarte variate, ceea ce explică și diversitatea denumirilor populare existente: vioriu, crinăriu sau criniu, stînjeniu, liliciu, ca floarea liliacului sau ca ochiul cioarei.

Rozul (piersaciu sau plimbui), culoare « pretențioasă », a derivat probabil din movul atât de des folosit. Obținerea lui a fost, firește, mult ușurată prin procurarea coloranților chimici. De aceea apare mai rar în perioadele de după război, cînd vopsitul din lipsă de coloranți se întoarce la metodele vechi. În satul Ponoarele din zona Mehedinți, de exemplu, pe scoarțele lucrate între cele două războaie abundă armonii cromatice deosebite, bazate pe roșu, roz și alb, pe cînd cele lucrate în perioade de lipsă revin la armoniile terne de brun, albastru și verde. Rozul, care este însă și foarte potrivit în decorația florală, îl vom regăsi mai ales în cîmpia Dunării unde a pătruns ca element ornamental trandafirul, atât pe scoarțe cât și în piesele de port.

Dacă examinăm mai atent compozițiile cromatice constatăm că, în genere, asocierea culorilor se face după anumite legi obligatorii și în domeniul picturii, care sînt intuite însă de creatorii populari dintr-un înnăscut simț artistic. Astfel, în ornamentarea scoarțelor se remarcă folosirea complementarelor care, în funcție de proporționarea cîmpurilor, se pun în evidență sau se neutralizează reciproc. Un exemplu în acest sens îl constituie încadrarea cîmpurilor late prin dungi subțiri de culoare complementară, procedeu folosit în pictură pentru scoaterea în evidență a unei culori, sau asocierea unor vergi de culori de aceeași dimensiune, dar înguste, sistem aplicat pentru obținerea unui gri colorat care

crează astfel spații neutre de trecere de la o culoare spre cealaltă, colorându-se astfel mai puternic întregul câmp al țesăturii.

O altă « lege », a cărei aplicare accentuează aspectul general pictural, este aceea a rapelurilor cromatice. Astfel, împărțirea suprafeței nu se bazează pe o simplă succesiune de câmpuri colorate, ci este subordonată unei repetări ritmate de culori. Repetarea nu se produce însă cu regularitate rigidă, ci în nenumărate variante de tonuri sau asocieri de culori, schimbându-li-se într-un mod deliberat ordinea și succesiunea. La scoarțele în tăblii întâlnim un mare număr de variații atât în ceea ce privește asocierea pătraterelor, cât și dispunerea culorilor în cadrul motivelor ornamentale din interiorul acestora. Prin aceasta rigiditatea cadențelor dispăre în variația cromatică a întregului câmp, creîndu-se un joc pictural de intensitate valorică și coloristică. Aplicarea acestor legi are ca urmare crearea unor ansambluri cromatice din care lipsesc contrastele puternice. Asocierea unor culori care luate în parte ar putea produce distonanțe este subordonată întotdeauna unei viziuni de ansamblu, dînd astfel naștere unor tensiuni cromatice de o reală frumusețe artistică.

Privite în ansamblul lor, aceste țesături populare excelează printr-o mare varietate de forme în cadrul unei unități bine conturate. Atît ornamentica cît și cromatica textilelor, determinate de poziția geografică a zonei, de starea economică și socială a locuitorilor, sînt influențate pe de altă parte și de circulația pieselor de port sau, în mai mică măsură, de unele piese de proveniență orășenească. Astfel tendința oamenilor de a-și crea o ambianță plăcută, de a se înconjura în viața cotidiană, dar mai ales în zilele de sărbătoare cu ritmuri și culori în asocieri din ce în ce mai diverse, este subordonată acestor factori.

Dacă încercăm să sesizăm trăsăturile specifice ale țesăturilor din fiecare zonă etnografică în parte, observăm că în satele de munte din județul Mehedinți predomină o concepție stilistică exprimată mai sobru prin ornamente geometrice severe și culori mai terne. Se manifestă însă o vădită dorință de a introduce culori luminoase, ca de exemplu galben, portocaliu și roz. Tendința de a reintroduce coloritul neutru de lînă seacă, apărută sub influența școlilor de meserii, nu a găsit însă răsunet în masa populației țărănești. Țesăturile de casă din această perioadă, de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, din zonele submontane ale județului Mehedinți se remarcă printr-o strălucire coloristică realizată atît prin marea varietate de nuanțe cît și printr-un joc diferențiat al ornamentelor, mergînd însă pe dominantă de roșu. Într-un grup de sate (Sisești, Ilovăț, Balta etc.) cu o stare economică mai ridicată, arta țesutului a atins o culme a realizărilor artistice.

Spre deosebire de zonele din nord-vest, celelalte regiuni ale Olteniei cunosc o mai mare fluctuație în domeniul coloristic și al ornamentației. Evident este însă că în zona Gorjului întâlnim încă în secolul al XX-lea velințe lucrate într-un roșu aprins, comparat pe bună dreptate cu culoarea focului, în care sînt țesute modele puternice, îndrăznețe care, corespunzînd cu vîlnicele din zonă, dovedesc o emancipare cromatică surprinzătoare. Zona Vilcea, poate mai direct influențată de țesăturile orientale, își menține atît în scoarțe țărănești ca și în țesături de port un decor mai rafinat, bazat pe armonii reci realizate din roșu cyclamen (vișină putredă) cu albastru, verde și alb. Dar și ornamentele sînt mai fine, de dimensiuni mai mici.

Aceste trăsături considerate specifice nu pot fi luate însă ca general valabile. În unele perioade o anumită combinație cromatică, specifică de obicei unui anumit model de scoarță, inundă un întreg teritoriu. Astfel întâlnim asocierea aproape acidă de albastru cu verde și alb la scoarța cu romburi dințate în satele între Gorj și Vilcea, armonie care radiază însă și asupra scoarțelor cu tăblii și a învelitorilor de pernă. Această modă nu are o singură explicație, este însă posibil ca și aici lipsa unor coloranți cu durabilitate asigurată, într-o perioadă în care vopsitul cu buruieni era părăsit de mult, să fi fost cauza primară.

În ceea ce privește sudul Olteniei, evoluția ornametului și a cromaticii este și mai greu de urmărit din cauza influențelor multiple cărora le-au fost expuse aceste teritorii. Constatăm doar că de obicei combinațiile de negru cu roșu, orange sau verde, fără întrebuintare de semitonuri, sînt legate de modul de a țese în carouri sau în romburi cu

trepte. Această detașare clară între două culori bine distincte este specifică pe de-o parte țesăturilor populației de păstori transilvăneni, iar pe de alta covoarelor bulgărești în general, așa încît în zonele nord-dunărene trebuie luată în considerare și influența acestor factori. Dar în același timp arta țesutului înflorește, dînd naștere unei mari varietăți de velințe și scoarțe cu o remarcabilă diversitate de nuanțe coloristice, realizîndu-se asocieri multiple de tonuri, greu de armonizat de oricare pictor cult — roșu, violet, galben, verde, orange —, tonuri care prin dimensionarea justă a spațiilor colorate cît și prin dispunerea ritmată a acestora dau naștere unor piese textile deosebit de frumoase. Trebuie luate în considerație și influența acelor piese de costum în al căror decor sînt reunite atît elemente autohtone, benzi de țesături lucrate în tehnica de chilim, cît și influențe orientale, constînd în armonii ușor asonante și înclinație spre fast. O dată cu dezvoltarea elementelor florale, acestea cunoscînd aici o oarecare amploare, asistăm la o îmbogățire a cromaticii care îngheață însă foarte repede. Trandafirul imitat din ce în ce mai fidel după realitate devine un ornament stereotip care frînează evoluția unei fantezii creatoare mai ales pe plan coloristic. El își găsește în zilele noastre o formă convențională, combinată în majoritatea cazurilor cu reprezentări florale preluate după tipare.

În încheiere ținem să menționăm că în același timp cu această scoarță predominant populară s-a dezvoltat covorul oltenesc de influență cultă, lucrat de țesătoare specializate, care a avut o evoluție paralelă, influențînd numai în mică măsură țesăturile despre care a fost vorba mai sus.

UN ELEMENT LAIC LOCAL ÎN PICTURA RELIGIOASĂ DIN MOLDOVA (SEC. XV—XVII)

de NICUȘOR SOLCANU

Este recunoscut faptul că pictura bisericilor din nordul Moldovei a suferit influențe înnoitoare, în spirit local, sub imperiul realităților economice, sociale, politice și culturale ale timpului. Astfel, meșterii zugravi au îmbogățit pictura religioasă cu teme folclorice tradiționale, au redat cu exactitate imaginea unui însemnat număr de unelte și arme, de obiecte de uz casnic folosite de contemporanii lor, precum și multe alte elemente din viața de zi cu zi a moldovenilor ¹.

În cele ce urmează ne propunem să insistăm asupra unui interesant element laic local întâlnit în pictura religioasă moldovenească din secolele XV—XVII, element care pînă în prezent nu a făcut încă obiectul unei atenții speciale din partea cercetătorilor. Este vorba de un vechi obicei din portul moldovencilor transpus aidoma de zugravii frumoaselor fresce ce împodobesc bisericile Pătrăuți, Sf. Ilie-Suceava, Bălinești, Sf. Gheorghe-Suceava, Homor, Moldovița, Arbure, Voroneț, Sucevița și altele. Cercetătorii care au sesizat existența acestui obicei în pictura religioasă moldovenească ², privind axiomatic problema, nu au încercat să-i demonstreze caracterul realist-local și, prin această prismă, importanța sa ca element ce poate fi adus în sprijinul autohtonismului meșterilor care au zugrăvit bisericile moldovenești amintite. Cercetarea noastră se bazează atît pe observarea materialului iconografic de la bisericile enunțate, pe observarea unor broderii și miniaturi, cît și pe analiza unor mărturii scrise referitoare la portul și obiceiurile moldovenilor.

S-a observat că «în unele portrete murale, doamnele poartă pe cap un vâl ușor, lung, (...) în dungi, asemenea ștergarelor(...), care le învăluie tot părul căzînd pe spate și pe umeri ³». Abia peste acest vâl se așază stemma. Urmărind toate portretele murale care le reprezintă pe doamne, în ordinea cronologică a zugrăvirii lor, vom găsi astfel reprezentată pe doamna Maria Voichița, ultima soție a lui Ștefan cel Mare, în tablourile votive

¹ Referitor la elementele laice și locale în pictura religioasă moldovenească vezi: P. HENRY, *Les églises de la Moldavie du nord*, Paris, 1930, p. 246; idem, *Folklore et iconographie religieuse*, în *Mélanges de l'École française*, Paris, 1927; idem, *Voronețul*, în *Boabe de grîu*, an II, 1937, I, p. 7; I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, texte, Paris, 1928, p. 251—253; A. GRABAR, *Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 19—22; V. BRĂTULESCU, *Elemente profane în pictura religioasă*, în *B.C.M.I.*, aprilie—iunie 1934, p. 49—67; N. CARTOJAN, *Zapisul lui Adam*, în *Arta și tehnica grafică*, 1938, III, p. 10; M. GOLESCU, *Danses et danseurs dans la peinture des églises roumaines*, în *Revue*

historique Sud-Est Européenne, Bucarest, 1946, p. 131—141; V. NEAMȚU, *Contribuții la problema uneltelor de arat din Moldova în perioada feudală*, în *Arheologia Moldovei*, IV, p. 297—299, 305—306, 311; N. EDROIU-P. GYULAI, *Evoluția plugului în țările române în epoca feudală*, în *Acta Musei Napocensis*, Cluj, II, 1965, p. 335—337; ș.a.

² I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 241—242; C. Nicolescu și Fl. Dumitrescu, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova (sec. XV—XVI). Costumul în epoca lui Ștefan cel Mare*, în *S.C.I.A.*, 1957, 3—4, p. 127; cf. de asemenea N. IORGA, *Femeile în viața neamului nostru. Chipuri, datine, fapte, mărturii, Vălenii de munte*, 1911, p. 93—94.

³ C. NICOLESCU și FLORENTINA DUMITRESCU, *loc. cit.*



Fig. 1. — Fragment din tabloul votiv al bisericii mănăstirii Sucevița reprezentînd pe doamna Elisabeta și copiii: Maria, Ecaterina, Alexie, Stana și Zamfira.

ale bisericilor Pătrăuți (1487)⁴, Voroneț (1488)⁵ Sf. Ilie de lângă Suceava (1488)⁶, Sf. Nicolae-Dorohoi (1522–1526)⁷, Sf. Gheorghe-Hîrlău; pe doamna Elena, a doua soție a lui Petru Rareș, zugrăvită în tabloul votiv al bisericii mănăstirii Homor (1535), al bisericii mănăstirii Moldovița (1537) și în tabloul votiv al bisericii mănăstirii Probota refăcut în 1550⁸; pe doamna Maria, soția lui Petru Șchiopul, zugrăvită în fresca bisericii mănăstirii Galata de lângă Iași⁹; pe doamna Maria, mama lui Ieremia Movilă, și pe Elisabeta, soția acestuia, zugrăvite în tabloul votiv al bisericii mănăstirii Sucevița (1601)¹⁰.

De remarcat că în același mod este reprezentată doamna Maria Voichița și în unele broderii datînd de la sfîrșitul secolului al XV-lea. Acest lucru reiese din cercetarea atentă a epitrahilului de la Voroneț (1488–1490)¹¹, a unui alt epitrahil de la Dobrovăț și a dverei de la Putna, reprezentînd « Răstignirea » (aproximativ 1500)¹², unde doamna Maria Voichița poartă marama ca și în cazul reprezentărilor murale mai sus pomenite. Or, știut este că executarea unei broderii, lucrată în fir de aur sau argint, cerea o deosebită măiestrie și răbdare. Reprezentarea cu maramă a doamnei Maria Voichița presupune, desigur, un efort în plus din partea autorilor broderiilor care nu poate fi explicat decît prin aceea că realitatea le-a impus acest lucru.

⁴ Pentru datarea picturii de la biserica Pătrăuți, vezi S. ULEA, *Gavril Ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești*, în volumul *Cultura moldovenească din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 447; tot pentru aceasta vezi și datarea propusă de M. A. MUSICESCU, *Pictura din altarul și naosul Voronețului*, în *Cultura moldovenească...*, p. 370.

⁵ Tabloul votiv de aici reprezintă pe Ștefan cel Mare cu ultima sa soție, o fiică și un fiu. Vezi G. BALȘ, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București, 1926, fig. 412; N. IORGA, *Portretele doamnelor române*, București, 1937, pl. 16.

⁶ S. ULEA, *op. cit.*

⁷ Idem, *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae Dorohoi*, în S.C.I.A., 1964, 1, p. 79.

⁸ Idem, *Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut*

al lui Petru Rareș..., în S.C.I.A., 1959, 1, p. 66.

⁹ N. IORGA, *op. cit.*, fig. 24.

¹⁰ S. ULEA, *Datarea ansamblului de pictură de la Sucevița*, în *Omagiu lui George Oprescu*, București, 1961, p. 561–565.

¹¹ E. TURDEANU, *La broderie religieuse en Roumanie, Les étoles des XV-e et XVI-e siècles*, București, 1941, p. 37 și pl. VI. Extras din *Buletinul Institutului român din Sofia*, an. I, nr. 1. Această broderie nu se mai păstrează în afară doar de o fotografie aflătoare la Biblioteca Academiei, Secția stampe, care reprezintă pe donatori: Ștefan cel Mare și ultima sa soție Maria Voichița.

¹² M. A. MUSICESCU, *Broderiile din Moldova în veacurile XV–XVIII*, în *Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S.*, București, 1959, p. 152–153.

În ceea ce privește soțiile boierilor, acestea purtau sub obișnuita pălărie de epocă, descrisă de călătorul francez François de Pavie, care trece prin Moldova la 1585¹³, aceeași maramă care, de asemenea, le acoperă tot părul. Așa este reprezentată soția portarului Șendrea în tabloul votiv al bisericii Dolheștii-Mari¹⁴; soția logofătului Tăutu în tabloul votiv al bisericii Bălinești¹⁵ (1493¹⁶); Anastasia, soția logofătului Toader Bubuiog, în portretul funerar din groznița bisericii Homor¹⁷; Elisafra, soția portarului Daniil zugrăvită în aceeași biserică a mănăstirii Homor (1555¹⁸); Iuliana, soția portarului Luca Arbure, în tabloul votiv din naos și în tabloul funerar de pe peretele sudic al pronaosului bisericii Arbure¹⁹.

Spre deosebire de soțiile domnilor și boierilor, ficele acestora, începînd cu cele ale lui Ștefan cel Mare din tablourile votive ale bisericilor Pătrăuți și Voroneț²⁰, și cu cea a logofătului Tăutu din tabloul votiv al bisericii Sfîntul Nicolae din Bălinești²¹, continuînd cu ficele lui Luca Arbure din tabloul votiv al bisericii Arbure și cele ale lui Ieremia Movilă din tabloul votiv al bisericii mănăstirii Sucevița²² (fig. 1), toate sînt zugrăvite avînd părul lăsat la vedere.

Dar reprezentările murale ale acestui element depășesc cadrul tablourilor votive și funerare. Astfel, printre evenimentele istorice zugrăvite în pictura religioasă moldovenească, se numără și acela al primirii moaștelor Sf. Ioan cel Nou în cetatea Sucevei de către Alexandru cel Bun și curtea sa. Zugrăvirea evenimentului se face după aproape un secol și jumătate la Voroneț și după două secole la Sucevița. În frescele amîndorura, doamna Ana poartă pe cap, sub stemma, un vâl alb care-i învăluie părul, căzînd apoi pe spate²³.

În același sens, interesant de remarcat este că acest element de port îl respectă pînă și anumite personaje biblice sau legendare. Este cazul reprezentării universalei Eva. În tema

¹³ N. IORGA, *Acte și fragmente*, II, p. 34.

¹⁴ I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture... Nouvelles recherches*, Paris, 1929, p. 9, album, pl. I.

¹⁵ Idem, *L'évolution de la peinture...*, Paris, 1928, p. 269–275, album, pl. XXXIII, fig. 1–2.

¹⁶ Pentru datarea picturii de la Bălinești vezi S. ULEA, *Gavril ieromonahul...*, p. 425, 447.

¹⁷ C. NICOLESCU și FL. DUMITRESCU, *loc. cit.*, p. 121, fig. 26.

¹⁸ GH. BALȘ, *Bisericile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1928, p. 28.

¹⁹ C. NICOLESCU și FL. DUMITRESCU, *loc. cit.*, p. 120, fig. 25.

²⁰ La Pătrăuți sînt zugrăvite două fice ale lui Ștefan cel Mare, Maria și Ana. Vezi M. A. MUSICESCU, *Pictura...*, p. 368.

²¹ I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, *loc. cit.*

²² Cel mai reprezentativ tablou ctitoricesc al redării iconografice a acestui vechi obicei din portul moldovenilor este, desigur, cel de la biserică mănăstirii Sucevița, ctitorie și necropolă a Movileștilor. Aici, Maria, mama lui Ieremia Movilă, poartă un vâl lung, alb, iar Elisabeta, soția acestuia, poartă de asemenea un vâl lung, subțire, aproape transparent, lucrat probabil din borangic, frumos înflorat, vâluri care le acoperă tot părul căzînd mult pe spate. Dintre ficele Elisabetei Movilă zugrăvite aici, prima este Irina întilnită în izvoare sub numele de Regina sau Chiajna. Urmează apoi Maria, Ecaterina, Stana și Zamfira. (IOPPECOURT inversează ordinea nașterii Reginei cu a Mariei, vezi *Histoire des troubles de Moldavie*, în *Tezauru de monumente istorice pentru România*, editat de A. PAPIU-ILARIAN, București, 1863, vol. II, p. 18). Irina, care era și cea mai mare, se căsătorește la 25 mai 1603 cu Mihai Wisznowiecki (vezi A. PAPIU-ILARIAN, *Lugubre monumentum Annae Madylovnae*, în *Tezauru...*, p. 139, nota 1 și p. 140). Maria, următoarea fiică în ordinea mărimei de pe tabloul votiv, se căsătorește cu Ștefan Potocki, voievod

de Braclaw, în urma Irinei dar, oricum, înaintea morții tatălui lor care s-a întimplat la 30 iunie 1607 (IOPPECOURT, *op. cit.*, p. 17–18). Deducem aceasta și din aceea că, în luptele de la Șefănești, pe Prut, din 16–19 decembrie 1607, Constantin, fiul lui Ieremia Movilă, tinărul pretendent la scaunul Moldovei, era ajutat de cetele cumnatului său Wisznowiecki și ale lui Potocki, desigur, acum soțul Mariei. (N. IORGA, *Doamna lui Ieremia vodă*, în *Analele Academiei Române*, seria a II-a, tom. XXXII, Mem. Sect. ist. fasc. II, p. 1034.) Ecaterina se căsătorește cu Samuil Korecki, probabil la sfîrșitul anului 1615, căci în luna noiembrie a acelui an Korecki era numai peitorul domniței Alexandra-Ecaterina (vezi IOPPECOURT, *op. cit.*, p. 40), pe care însă, la 16 august 1616, Stanislau Tarnovski, castelan al Sendomiriei, o numea într-o scrisoare « principesa Korecki ». Acest lucru presupune că domnița Ecaterina se căsătorise între noiembrie 1615 și 16 august 1616 (A. PAPIU-ILARIAN, *op. cit.*, p. 58). Stana-Ana se căsătorește cu Maximilian Przerebski, voievod de Lenciș, desigur că după Ecaterina, iar Zamfira, ultima din acest tablou votiv, îngropată în mănăstirea Sucevița, murise la 7 martie 1596 (vezi C. C. GIURESCU, *Istoria românilor*, vol. II, partea I, București, 1943, p. 257). Reiese, așa dar, că la data terminării zugrăvirii bisericii mănăstirii Sucevița, 1601, inclusiv a tabloului votiv, toate ficele lui Ieremia Movilă, Irina, Maria, Ecaterina, Stana, erau necăsătorite, ceea ce explică portul descoperit al capului, după cum vom vedea mai jos.

²³ O. LUȚIA, *Legenda Sf. Ion cel Nou de la Suceava în pictura de la Voroneț*, în *Codrii Cosminului*, 1924, I, pl. 5; M. A. MUSICESCU și M. BERZA, *Mănăstirea Sucevița*, București, 1958, p. 114, fig. 94. Aceași scenă mai este zugrăvită în paraclisul de la mănăstirea Bistrița, în pridvorul bisericii mănăstirii Sf. Gheorghe—Suceava, în pridvorul bisericii mănăstirii Slatina și la Episcopia din Roman (vezi I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture...*, Paris, 1928, p. 96–97, 141, 136–137).

« Genezei », la Voroneț, în scena de după « Izgonirea din rai », Eva apare torcînd și legă-nîndu-și pruncii : unul în brațe și altul în leagăn, alături Adam și Cain la muncile cîmpului. Și aici, ca și la Arbure și Sucevița, Eva, considerată a fi soția lui Adam, este astfel redată încît să respecte obiceiul moldovencelor căsătorite și de aceea zugravii i-au acoperit părul cu obișnuita maramă. Dar, spre deosebire de doamne și boieroaice care lasă părul sau marama să cadă mult pe spate, Eva își ține părul strîns legat în această maramă (la Voroneț și Sucevița), transformînd-o astfel într-o autentică broboadă²⁴. Deasupra acesteia poartă uneori obișnuita pălărie de epocă (la Arbure) întîlnită la mai toate soțiile de boieri. La fel de probatorii sînt și reprezentările legendarei fete de împărat din frescele exterioare de la bisericile Arbure și Voroneț. Astfel, la Arbure, pe peretele vestic, trei registre, fiecare cuprinzînd cîte 9–11 tablouri, sînt rezervate zugrăvirii vieții Sf. Gheorghe. Ultimul dintre aceste trei registre tratează cunoscuta legendă a « Uciderii balaurului de către Sf. Gheorghe și salvarea fetei de împărat »²⁵. Aici, în trei din cele zece tablouri cîte are acest ultim registru, fata de împărat poartă părul descoperit, lăsat la vedere, mult pe spate. În aceeași scenă a « Sfîntului Gheorghe ucigînd balaurul », din exterior, la stînga ușii de intrare în biserica Voroneț, fata de împărat poartă părul asemenea fiicei lui Ștefan cel Mare din tabloul votiv al aceleiași biserici Voroneț, zugrăvit însă cu mai bine de 50 de ani în urmă²⁶ (fig. 2).

Extinzînd sfera investigațiilor, o atenție deosebită merită compoziția miniaturală de pe manuscrisul 24 de la mănăstirea Sucevița. Manuscrisul, un tetraevanghel, operă a cunoscutului miniaturist moldovean Anastasie Crimca, a fost realizat la dorința lui Ieremia Movilă și dăruit de acesta ctitoriei sale la 25 martie 1607²⁷. La fila 4r. din caietul al XXXVIII-lea al manuscrisului găsim o miniatură care prezintă în compoziție de tablou votiv familia lui Ieremia Movilă în următoarea ordine: Constantin, Ieremia Movilă voievod, Alexie – numit în izvoare și Alexandru-Bogdan –, toți ușor de recunoscut datorită inscripțiilor slavonești urmați apoi de alte patru personaje²⁸. În cele patru chipuri care încheie alaiul domnesc identificăm pe doamna Maria, pe două dintre ficele lui Ieremia Movilă și pe doamna Elisabeta, căci la data donării tetraevanghelului, în familia lui Ieremia Movilă parte feminină nu erau decît acestea. Lui Anastasie Crimca i s-a părut firesc să nu reprezinte pe Irina și Maria, ficele mai mari ale lui Ieremia Movilă, din vreme ce amîndouă erau căsătorite în Polonia²⁹ și cu atît mai mult cu cît ele ar fi trecut la catolicism³⁰, după cum n-a reprezentat-o nici pe Zamfira care murise la 7 martie 1596. Atît doamna Maria cît și doamna Elisabeta au pe cap, sub stemma, maramă de culoare închisă care atîrnă pe umeri și spate. Fetele, Ecaterina și Stana, căci după cum am văzut numai ele mai puteau fi reprezentate aici, au stemma direct pe părul lăsat la vedere, aidoma ca în tabloul votiv al bisericii mănăstirii Sucevița.

Constatările de mai sus nasc legitima întrebare : aceste reprezentări iconografice din fresce, broderii și miniaturi, toate urmînd același canon în ceea ce privește portul acoperit sau descoperit al capului, sînt oare întîmplătoare ? Nu numai logica faptelor, dar și izvoarele contemporane dovedesc contrariul. O interesantă informație ne-o oferă călătorul francez François de Pavie, seigneur de Fourquevaux, care trecînd prin Moldova în a doua jumătate a secolului al XVI-lea a întîlnit mai multe convoaie de căruțe, ocazie ce i-a prilejuit să

²⁴ Se impune o precizare. Numim vâl țesătura subțire, fină, albă sau înflorată, pe care o întîlnim uneori la doamne purtînd-o aproape asemănător voalului de mireasă. Așa, spre exemplu, poartă doamna Elena, a doua soție a lui Petru Rareș, în tabloul votiv al bisericii mănăstirii Moldovița ; Maria, mama lui Ieremia Movilă, și Elisabeta, soția acestuia, amîndouă zugrăvite în tabloul votiv al bisericii mănăstirii Sucevița. Marama, o țesătură mai groasă, virstată, se deosebește de vâl, după cum ne putem da seama din unele portrete, și prin forma și prin modul cum este purtată. Dacă vâlul descris mai sus este caracteristic doamnelor, marama o întîlnim la boieroaice, dar adeseori și la doamne.

²⁵ Referitor la această legendă vezi N. CARTOJAN, *Cărțile populare în literatura românească*, București, 1938, vol. II,

p. 157–166 ; V. BRĂTULESCU, *op. cit.*, p. 61–63.

²⁶ Pentru data cînd s-a zugrăvit în exterior biserica Voroneț, vezi S. ULEA, *Originea și semnificația picturii exterioare moldovenești*, în S.C.I.A., 1963, I, p. 68.

²⁷ TH. VOINESCU, *Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Sucevița și Dragomirna*, în S.C.I.A., 1955, II, 1–2, p. 108.

²⁸ *Ibidem* ; SIRARDIE DER NERSESSIAN, *Two slavonic parallels of the greek tetraevangelia* : Paris 74, New York, 1927, p. 34 și fig. 42 ; SIMION RELI, *Călduza monumentelor religioase, istorice...*, 1937, p. 72 cu fig. la p. 73.

²⁹ Vezi nota 22.

³⁰ N. IORGA, *Doamna lui Ieremia...*, p. 1022–1023.

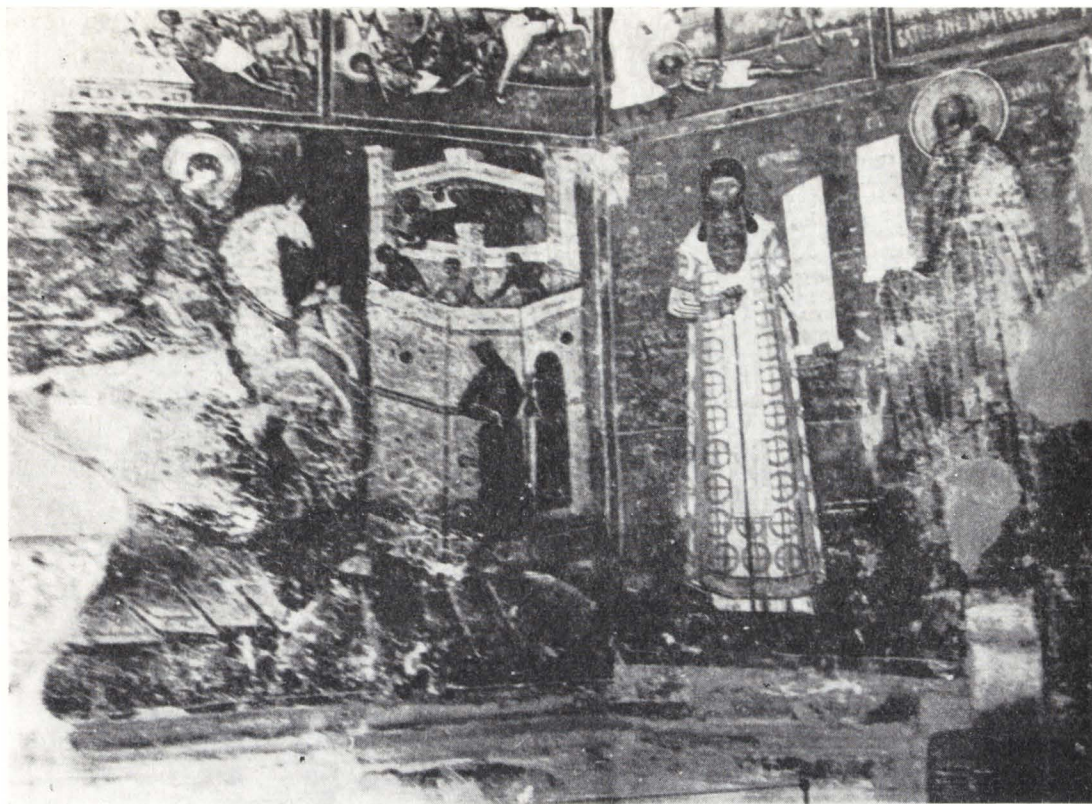


Fig. 2. — Scena « Sf. Gheorghe ucizînd balaurul » alături de portretele lui Daniil Sisastrul și al mitropolitului Grigorie Roșca.

remarce că « pe fiecare car era cîte o fată . . . Erau foarte frumoase, fără găteală, cu cununi de flori în păr (subl. ns.) ca să arate că sînt de măritat »³¹. Așadar, fetele purtau cununile direct pe păr și, desigur, numai la sărbători cînd erau de obicei și zilele de tîrg. Adevăratul semn că « erau de măritat » nu putea fi decît portul descoperit al capului.

Cronicarul Verancius (1504—1573) ne relatează că « moldovenii țin morțiș la straiiele lor și cu moarte se pedepsește la ei ver-cine ar adopta ori îmbrăcăminte, ori sabie, sau ver-ce altu asemenea de la turci sau altă națiune »³². Scriind în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, Verancius reliefa astfel conservatorismul moldovenilor în ceea ce privește portul și obiceiurile lor. Constatările de pînă aici sînt întărite de prețioasele informații lăsate de Dimitrie Cantemir. În cunoscuta sa *Descriptio Moldaviae*, autorul afirmă că « moldovenii socotesc că nimic nu e mai rușinos decît să se vadă părul unei femei măritate sau văduve și se consideră crimă faptul de a descoperi la vedere capul unei femei »³³. În același timp, fetele, dimpotrivă, socotesc că « nu se cade să-și acopere capul cu vreo basma cît de subțire căci libertatea părului este semnul castității »³⁴. Faptul că primele atestări iconografice ale subiectului în discuție apar în a doua jumătate a secolului al XV-lea, ba chiar « izbucnesc » la un moment dat în frescele moldovenești păstrate, ne îndreptățește să credem că acesta constituie o realitate pregnantă în portul moldovencelor, de la care zugravii nu s-au putut sustrage. Informațiile lui D. Cantemir, coroborate cu cele ale lui François de Pavie și ale lui Verancius, ne dau certitudinea că amintitele reprezentări iconografice ilustrează un obicei autentic și constant în portul moldovencelor.

³¹ Idem, *Istoria românilor prin căldători*, București, 1928, vol. I, 192—193.

³² WRANCIUS SIBENICENSIS DALMATA, *De situ Transilvaniae, Moldaviae et Transalpiniae*, în *Tezauru de monu-*

mente . . . , tom. III, p. 179.

³³ D. CANTEMIR, *Descriptio Moldaviae*, tradusă de G. Adamescu, București, 1942, p. 165.

³⁴ *Ibidem*.

Dar, pentru a fi mai convingători, să ne oprim puțin asupra aceluiași reprezentări din pictura religioasă și a altor regiuni. Studiind costumul feminin din frescele bisericilor transilvănene Sîntă Maria Orlea, Criscior, Strei-Sîngiorgiu și Ribița, fresce datînd de la sfîrșitul secolului al XIV-lea – începutul secolului al XV-lea, cercetătoarea Corina Nicolescu sesiza existența vîlului cu care se acoperă capul³⁵. Așa apare reprezentată Vișa, soția jupanului Bălea, în tabloul votiv al bisericii Criscior³⁶; Nistora, soția jupanului Kendreș, în tabloul votiv al bisericii Strei-Sîngiorgiu (1409, refăcut apoi în 1743)³⁷; soția unuia dintre cei doi ctitori, Vladislav și Miclăuș, ai bisericii Ribița (1417), din al cărei costum se mai pot desluși doar « contururile neprecise ale broboadei, ce cade pe umeri și îi învâluie »³⁸. Dar, de remarcat că Ana, fiica lui Vladislav și a Stanei, reprezentată în fresca bisericii Ribița, poartă pe cap « o maramă răsfrîntă înapoi și legată ca la neveste »³⁹, iar fata de împărat din scena « Sf. Gheorghe ucigînd balaurul » de pe peretele nordic al naosului bisericii Criscior este zugrăvită aidoma ficei lui Vladislav, cu părul acoperit⁴⁰ și nu cu părul lăsat la vedere așa precum s-a putut observa pentru aceleași reprezentări iconografice din pictura religioasă moldovenească.

În Țara Românească, pentru aceeași perioadă a secolelor XV – XVII, cu părul acoperit de vîl sau maramă la doamne și portul descoperit al capului la ficele acestora vom întîlni pe doamna Cătălina, soția lui Radu cel Mare, în tabloul votiv al bisericii mănăstirii Govora; pe doamna Ruxandra, soția lui Radu Paisie, în frescele de la bolnița mănăstirii Cozia (1543)⁴¹. Aici apare și o fată, Zamfira, cu figura ștearsă, dar care pare a purta stemma direct pe părul lăsat la vedere. Șirul doamnelor și boieroaicelor care sînt reprezentate cu părul lăsat la vedere este cu mult mai lung. Amintim doar pe doamna Rada, soția lui Vintilă Vodă, după o broderie dăruită mănăstirii Cutlumuz de la Muntele Athos (1532 – 1535)⁴²; pe Vilaia, soția logofătului Giura, zugrăvită în tabloul votiv al bisericii Stănești (1537)⁴³; pe doamna Chiajna, soția lui Mircea Ciobanul, zugrăvită în tabloul votiv al bisericii Snagov (1540)⁴⁴; pe doamna Ecaterina, soția lui Alexandru Ciobanul, fiul lui Mircea Ciobanul, reprezentată pe o evanghelie dăruită, după cum menționează inscripția, Muntelui Sinai⁴⁵; pe Ana, soția marelui spătar Radu, zugrăvită pe peretele nordic al pronaosului bisericii Căluu (1588)⁴⁶; pe doamna Stanca, soția lui Mihai Viteazul, reprezentată în tablourile votive ale bisericilor Căluu și Mihai-Vodă din București⁴⁷. O mare inconsecvență în ceea ce privește portul capului prezintă doamna Elena, soția lui Matei Basarab. Cu părul acoperit de vîl sau maramă, o găsim reprezentată în biserica Sf. Apostoli din București, precum și într-o miniatură de pe un manuscris⁴⁸. Cu capul descoperit, purtînd doar stemma direct pe părul lăsat la vedere, o vom întîlni reprezentată în fresca bisericii mănăstirii Arnota, în fresca bisericii mănăstirii Dintr-un lemn⁴⁹, în tabloul votiv din pridvorul bisericii Xenophon de la Muntele Athos⁵⁰, precum și în mai multe miniaturi păstrate în țară sau peste hotare⁵¹.

În Serbia și Bulgaria, regiuni cu o mai veche tradiție în pictura religioasă⁵², soțiile țărilor și demnitarilor curții poartă părul lăsat la vedere. Așa apare reprezentată Irina, soția

³⁵ C. NICOLESCU, *Date cu privire la istoria costumului în Moldova (sec. XV–XVII)*, în S.C.I.A., 1956, 3–4, p. 52.

³⁶ I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris 1932, p. 242, 247; S. DRAGOMIR, *Vechile biserici din Zarand și ctitorii lor în secolele XIV–XV*, Cluj, 1940, p. 4, fig. 3. Extras din *Anuarul Com. mon. ist. pentru Transilvania*, 1929.

³⁷ I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 251, pl. 16.

³⁸ S. DRAGOMIR, *op. cit.*, p. 25 și fig. 10.

³⁹ *Ibidem*; I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 252–254, pl. XVII–XX.

⁴⁰ S. DRAGOMIR, *op. cit.*, p. 3, fig. 2.

⁴¹ I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 79.

⁴² N. IORGA, *Portretele doamnelor române . . .*, fig. 17.

⁴³ I. D. ȘTEFĂNESCU, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 79.

⁴⁵ BEZA MARCU, *Urme românești în răsăritul ortodox*, București, 1935, p. 103 și 107.

⁴⁶ I. D. ȘTEFĂNESCU, *La peinture religieuse en Valachie . . .*, album, Paris, 1930, pl. 80 și texte, Paris, 1932, p. 146.

⁴⁷ N. IORGA, *op. cit.*, fig. 25–26.

⁴⁸ *Ibidem*, fig. 29, 31.

⁴⁹ *Ibidem*, fig. 30–34.

⁵⁰ G. MILLET, *Monuments de l'Athos, I, Les peintures*, Paris, 1927, pl. 169, fig. 6; T. BODOGAE, *Ajutoarele românești la mănăstirile din Sf. Munte Athos*, Sibiu, 1940 (pe copertă 1941), p. 273.

⁵¹ N. IORGA, *op. cit.*, fig. 32 și 33; MARCU BEZA, *op. cit.*, p. 49, 111, 132–133. De amintit că ANTONIO MARIA DEL CHIARO, în *La storia delle moderne rivoluzioni della Valachia*, consacrată numai Țării Românești, consemna la începutul sec. al XVIII-lea că «femeile (...) măritate poartă un vîl pe cap». Vezi N. IORGA, *Istoria românilor prin călători*, vol. II, p. 109.

⁵² Pictura moldovenească a primit mai întîi formele picturii sud-slave și apoi bizantine. Vezi *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 189–191.

țarului Constantin Asan și Desislava, soția sevastocratorului Kaloian, în tabloul votiv al bisericii Boiana ⁵³ (sec. al XIII-lea) ⁵⁴; Elena, soția țarului sîrb Ștefan Dușan ⁵⁵. Maria Live-rina, coborîtoare din Paleologi, soția despotului Oliver ⁵⁶, zugrăvită în pronaosul bisericii Lesnovo, pare a purta vâl (sec. al XIV-lea) ⁵⁷. În frescele bisericii Kremicovici, care datează din secolul al XV-lea ⁵⁸, atît soția cît și fiica ctitorului apar reprezentate cu părul acoperit ⁵⁹. Tot în frescele bisericii Kremicovici întîlnim și scena « Sf. Gheorghe ucigînd balaurul ». Aici, legendara fată de împărat, spre deosebire de aceeași din pictura bisericii Arbure și Voroneț, poartă părul acoperit ⁶⁰.

Din cele arătate pînă aici reiese cu destulă claritate că din toată pictura religioasă de tradiție sud-slavă și bizantină a acestor regiuni, numai în Moldova reprezentarea iconografică a acestei obiceii nu cunoaște nici o abatere, ba mai mult, ilustrarea lui trece granițele tablourilor votive și funerare, reflectîndu-se în unele scene istorice și religioase și chiar în broderii și miniaturi ⁶¹. Or, în cazul în care zugrăvirea doamnelor, boieroaicelor și ficelor acestora în chipul arătat mai sus ar fi o influență sud-slavă sau bizantină, atunci cu mult mai firesc ni se pare ca astfel de reprezentări să le găsim consecvent și în număr mare în Serbia și Bulgaria, regiuni care au fost mai degrabă și mai puternic influențate de cultura bizantină. Într-o măsură mai mică același lucru îl putem afirma pentru Transilvania și Țara Românească ⁶² dar, precum s-a văzut, centrul de iradiere al acestui obicei este Moldova, căci cu cît ne coborîm spre sud reprezentările iconografice de acest fel sînt mai puține la număr.

În concluzie, reprezentările iconografice mai sus semnalate în pictura religioasă din nordul Moldovei din a doua jumătate al secolului al XV-lea și pînă la începutul secolului al XVII-lea redau, invariabil, un vechi obicei românesc, cu prioritate moldovenesc, păstrat, după cum s-a văzut, cu rigurozitate, răspîndit orizontal și vertical în întreaga societate moldovenească ⁶³. Redarea iconografică de către zugrăvi a acestui obicei local cu atîta consec-

⁵³ A. GRABAR, *L'église de Boiana*, Sofia, 1924, planșa A—B; idem, *La peinture religieuse en Bulgarie*, album, Paris, 1928, pl. XX—XXI.

⁵⁴ Idem, *op. cit.*, II, pl. 117; KRASTJU MIJATEV, *Die Wandmalereien in Bojana*, Sofia, 1961, p. 19 și pl. 46—53.

⁵⁵ G. MILLET, *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris, 1919, p. 30, fig. 15. De remarcat că în tabloul votiv al bisericii Matejić, aceeași țarină Elena poartă părul acoperit. Observația o facem aici și nu în text pentru că în acest caz ne lipsește celălalt termen de comparație și anume portul capului unei fecioare. *Ibidem*, p. 29, fig. 14; C. NICOLESCU și FL. DUMITRESCU, *Date cu privire...*, II, p. 149, fig. 15.

⁵⁶ G. MILLET, *op. cit.*, p. 27, fig. 13.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 26—31.

⁵⁸ A. GRABAR, *op. cit.*, I, pl. 324—325.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 334, fig. 43. Vezi și opinia prof. V. VĂȚĂȘIANU asupra originii românești a ctitorilor și opinia privind tabloul ctitoricesc din biserica Kremikovici, în *Istoria artei feudale în țările române*, București, 1959, p. 842 și fig. 797.

⁶⁰ A. GRABAR, *op. cit.*, vol. II, pl. LV.

⁶¹ Într-o broderie datînd de la Alexandru cel Bun, epitrahilul de la Staraia Ladoga, doamna Malina apare reprezentată purtînd stemma direct pe părul strîns, lipit de tîmple. (Vezi N. IORGA, *Patrachirul lui Alexandru cel Bun. Cel dintîi chip de domn român*, în *Analele Academiei Române*, Mem. Sect. ist., s. II, t. XXXV, București, 1913, p. 343—346; idem, *Domnii români după portrete și fresce contemporane*, Sibiu, 1930, pl. X; idem, *Les arts mineurs en Roumanie*, II, București, 1943, fig. 63; idem, *Portretele...*, București, 1937, fig. 3; G. MILLET, *Broderies religieuses de style byzantin*, Paris, 1939, pl. VIII; E. TURDEANU, *op. cit.*,

p. 11—12; C. NICOLESCU și FL. DUMITRESCU, *Date cu privire...*, II, p. 147, fig. 3). La fel apare reprezentată Maria de Mangup, a doua soție a lui Ștefan cel Mare, pe acoperămintul de mormînt de la Putna. Dacă obiceiul sesizat ar fi existat la curtea bizantină, doamna Maria de Mangup fiind coborîtoare de neam împărătesc (N. IORGA, *Femeile în viața...*, p. 17—18), sau în îndepărtata Crimee de unde și-a pețit-o domnul moldovean, cu siguranță că l-ar fi păstrat și în Moldova și firește că realizatorii broderiei ar fi ținut seama de această realitate, așa după cum s-a observat în cazul broderiilor Mariei Voichița. (O. TAFRALI, *Le trésor du monastère de Poutna*, p. 51—53, pl. XLIII; I. D. ȘTEFĂNESCU, *L'évolution de la peinture...*, p. 52, pl. 12, fig. 1; N. IORGA, *Portretele...*, p. VI—VII, fig. 6; CORINA NICOLESCU și FL. DUMITRESCU, *Date cu privire...*, III, în S.C.I.A., 1957, 3—4, p. 124, fig. 23—24; I. D. ȘTEFĂNESCU, *Broderiile de stil bizantin și moldovenesc în a doua jumătate al secolului al XV-lea*, în volumul *Cultura moldovenească...*, p. 504—507).

⁶² C. NICOLESCU, *Relațiile culturale cu Bizanțul la Dunărea de jos (sec. X—XVI)*, în *Studii și materiale de istorie medie*, V, p. 7—53.

⁶³ Sesizînd elementele etnografice din amintita operă a lui Dimitrie Cantemir, cercetătorul Fl. Bobu Florescu conchidea că « pînă astăzi încă în Moldova, Muntenia, Banat și Ardeal, acest obicei continuă să se păstreze », iar la « românii timocenii, expresia «și-a pus cirpa-n cap» are înțeles de «s-a măritat». (Vezi FL. BOBU FLORESCU, *Elemente etnografice în opera lui Dimitrie Cantemir*, «*Descriptio Moldaviae*», în S.C.I.A., 1955, I, p. 21; cf. de asemenea C. NICOLESCU, *Date cu privire...*, I, în S.C.I.A., 1956, 3—4, p. 52).

vență și exactitate de-a lungul a mai bine de un secol și jumătate presupune, desigur, cunoașterea în profunzime a spiritului și realităților societății moldovenești din acele timpuri. De aceea considerăm că ilustrarea acestui obicei în pictura religioasă moldovenească de la sfârșitul secolului al XV-lea – începutul secolului al XVII-lea constituie un argument în plus în sprijinul autohtonismului meșterilor zugravi, atât al celor cunoscuți cât și al celor rămași anonimi, autorii frescelor religioase de la amintitele biserici din nordul Moldovei.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA PICTORULUI FRANZ NEUHAUSER JUN.: DOUĂ ALTARE INEDITE

de NICOLAE SABĂU

Personalitate artistică din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea înzestrată cu probitatea unui artizan împlinit, pictorul Franz Neuhauser jun. a contribuit timp de câteva decenii la răspîndirea și educarea gustului pentru pictură în Transilvania¹. Peisagist în primul rînd, portretist, pictor animalier și de flori, s-a numărat și printre cei dintîi practicieni ai genului litografic, fiind în același timp și organizatorul primei școli de acest fel de pe teritoriul României de azi². Profesor la școala normală centrală romano-catolică (1785) și la gimnaziul evanghelic săsesc (1806), este fondatorul unei școli de desen pentru ucenici și calfe. Prin publicarea între 1821 și 1825 a unui număr de caiete didactice creează posibilitatea desfășurării unui curs aprofundat de desen³.

Ca grafician, Franz Neuhauser jun. a lucrat mai întîi în aramă, fixînd o sumedenie de tipuri populare, categorii de porturi și priveliști de sărbătoare al căror idiom comun — veselia — însufleșea viața tîrgului sibian contemporan⁴. O tematică asemănătoare, îmbogățită și cu alte tipuri de reprezentări, o va folosi în desenele cu penița pe piatră⁵.

Contemporanii i-au apreciat calitățile de maestru, relevîndu-i îndeosebi predilecția și succesul în genul peisagistic. Într-adevăr, Franz Neuhauser jun. poate fi socotit precursor al peisagisticii realiste transilvănene⁶. Aflat la început sub influența tatălui său, atît în desen cît și în coloritul cam aspru și arid, va reuși o dată cu maturitatea și experiența acumulată să se elibereze de aceste înrîuriri ineluctabile începutului și să pășească pe un drum nou. Lestul zugrăvirii schematice, obișnuit pînă atunci, este aruncat, iar canoanele acade-

¹ Franz Neuhauser jun. s-a născut în Viena pe la 1783 din părinții Franz Adam Neuhauser, pictor, și Marianne, născută Eischill, fiind cel mai mare dintre cei 4 fii ai acestora. Moare în anul 1836, la Sibiu. (Vezi J. BIELZ, *Familia pictorilor Neuhauser și începuturile peisagisticii transilvănene*, în S.C.I.A., I—II/1956, p. 318—332).

² În această școală au învățat și s-au format artiști cunoscuți mai tîrziu, cum au fost: graficianul Falka Samuel făgărășan de loc, care ajunge director al tipografiei universitare din Pesta, profesorul de desen de la Colegiul reformat din Debrețin, Kiss Sámuel, portretistul Barabás Miklós, Andreas Bielz, fondatorul unui atelier tipografic, care se număra printre primele din București, pictorul de peisaje sibian Johann Böbel ș.a. (Vezi J. BIELZ, *Familia pictorilor Neuhauser...*, p. 321; NAGY L., *A magyar litográfia története a XVIII-ik században*, Budapesta, 1934, p. 39, 53; J. BIELZ, *Die Grafik in Siebenbürgen*, 1947, p. 18, 21).

³ J. BIELZ, *Familia pictorilor Neuhauser...*, p. 330, nota 1.

⁴ În șase schițe colorate zugrăvește o serie de tipuri populare, pe care în 1819 le utilizează Lanzedelli de la Insti-

tutul de litografie pentru experimentarea cromolitografiei. (Vezi J. BIELZ, *Familia pictorilor Neuhauser...*, p. 329).

⁵ În această tehnică a executat un număr de 12 desene colorate, care au servit în parte ca modele pentru plăcile gravate de W. Poole, apărute în lucrarea despre costume a lui Molleville: *The Costume* (Londra, 1804). (Vezi J. BIELZ, *Familia pictorilor Neuhauser...*, p. 329—330).

⁶ Într-o cameră a aripei de est a castelului Wesselényi din Jibou, s-au mai păstrat, pînă în anul 1942, 5 tablouri mari, picturi în ulei pe pinză, în tonuri întunecate, aproape de genul lui Claude Lorrain, lucrate între 1803 și 1805. Toate sînt picturi de peisaj, cu atribute selectate din împrejurimile localității: « Jiboul văzut de pe dealul Rákoczi », 276 × 330 cm; Vinătoare de urși în Tibleș », 155 × 276 cm; « Vinătoare de iepuri pe malul Someșului », 130 × 276 cm; « Vinătoare de animale sălbatice », 265 × 276 cm; și « Foc de tabără », 90 × 112 cm. (Vezi KAZINCZY FR., *Erdélyi Levelek*, Budapesta, 1880, p. 85; BIRÓ JÓZSEF, *A zsigó kastély*, Budapesta, 1942, p. 16 și nota 78 de la p. 22; J. BIELZ, *Familia pictorilor Neuhauser...*, p. 325—327).

mice neglijate. Contaminat de romantismul de la începutul secolului, se îndepărtează de concepția peisajului ideal, eroic, caracteristic școlii italiene și urmează pista școlii germane, caracterizată prin reprezentarea realistă a frumuseților autohtone. De-acum peisajele lui vor constitui elaborări perene ale unor experiențe vizuale, observații atente, mai mult, reportaje complexe ale lucrurilor existente, pline de sinceritate. Unele incongruențe determinate de lipsa spațiului modelator sau invazia unui amănunt exultat nu i-au putut umbri calitățile de bun peisagist.

Într-o vreme când genul picturii portretistice luase o mare anvergură, când în reprezentări tendințele cvasi realiste se împleteau cu cele convenționale, maestrul sibian a trebuit să se mulțumească cu mai puține aprecieri din partea contemporanilor, comparativ cu un Johann Martin Stock sau Anselm Wagner⁷. Astfel, în anul 1828 scriitorul vienez Krickel afirma: « Pictorul Neuhauser, celebru în Transilvania, este un pictor de peisaje iscusit, dar în pictarea portretelor lasă mult de dorit »⁸. Observația apare cam hazardată și aprecierea nedreaptă a scriitorului nu poate fi luată în extenso la opera sa portretistică. Dacă în aceste reprezentări mai stăruie o serie de evocări factice, acestea nu afectează ansamblul și mai ales rezolvarea fizionomică care apare cât se poate de originală⁹.

Pictura peisagistică și portretistică se completează în opera lui Franz Neuhauser jun. prin cea cu tematică religioasă. Bibliografia de specialitate îi dezvăluie preocupările de acest gen începând abia cu primul deceniu al secolului al XIX-lea. Existența unor opere, semnate de pictor, înainte de anul 1801 nu a fost semnalată. Seria operelor religioase este începută în acest an, când a fost solicitat pentru a termina pictura destinată predelei altarului bisericii evanghelice din Sebeș¹⁰. O schiță în guașă, păstrată în muzeul din Gherla, semnată și datată în anul 1808, reprezentând proiectul executării unei piese de altar, ne îngăduie, cu rezerva cuvenită, să presupunem posibilitatea contractării unei comenzi la biserica armenească¹¹. Din anul 1815 datează tabloul « Christos în templu », o pictură pentru altar care nu și-a mai ocupat locul destinat și a intrat într-o colecție particulară sibiană. Biserica din Turnișor (Sibiu) posedă un tablou al pictorului, semnat în anul 1820, înfățișând-o pe Maria cu pruncul Isus și Ioan. Un an mai târziu, Franz Neuhauser jun. litografiază o serie de scene biblice, care mai târziu au fost imprimate, alături de alte studii, în Kk. Privilegiertes Litographisches Institut zu Hermannstadt¹². Pentru biserica Mănăstirii Ursulinelor din Sibiu lucrează trei tablouri pentru altare de dimensiuni mari, 2,80 × 1,40, reprezentând pe sfinții Augustin și Ursula și pe starea mănăstirii¹³.

Cercetările întreprinse în toamna anului trecut într-una din bisericile orașului Dumbrăveni ne-au procurat o plăcută surpriză prin descoperirea și identificarea a două picturi semnate de maestru înainte de anul 1801¹⁴. Prima, pentru altarul nord-estic, reprezintă viziunea sfântului Antonius, cea de a doua, pentru altarul sud-estic, este dedicată sfintei Ana. Lukas Avedic, autorul monografiei orașului, semnalează în anul 1896, fără

⁷ J. BIELZ, *Johann Martin Stock, un portretist transilvănean din secolul al XVIII-lea*, în *Studii și comunicări*, Sibiu, 1956, p. 23–29; V. MARICA, *Note despre Anselm Wagner*, în S.C.I.A., nr. 5/1958, p. 260; RÓZSA GY. József Frigyes Wagner, *pastelliste d'Hongrie*, în *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, XI, 3–4, p. 303–320.

⁸ J. BIELZ, *Familia pictorilor Neuhauser...*, p. 328.

⁹ Printre cele mai reușite se enumeră portretele guvernatorului S. Brukenhal și contelui S. Teleki, al preotului Herbert Samuel din Nocrich și al episcopului Daniel Grasser. (Vezi KAZINCZY FR., *op. cit.*, p. 103; GARAS KLÁRA, *Magyarországi festészet a XVIII-ik században*, Budapesta, 1955, p. 182; J. BIELZ, *Familia pictorilor Neuhauser...*, p. 328).

¹⁰ Tema iconografică zugrăvită pe predelă înfățișează Cina de Taină. (Vezi VIKTOR ROTH, *Siebenbürgische Altäre*, Strassburg, 1916, p. 211; J. BIELZ, *Familia pictorilor Neuhauser...*, p. 29).

¹¹ Probabil o parte dintre picturile de altar din biserica armeano-catolică au fost executate în 1769 de pictorul J. Paller. Prezența lui Franz Neuhauser jun. cu o eventuală comandă la această biserică nu a fost consemnată de izvoare.

¹² Sint în număr de patru: « Jesus bricht das Brodt », 1821, « Der Gekreuzigte », 1821, « Heilige Familie », 1821, « Moseskopf », 1821. (Vezi J. BIELZ, *Familia pictorilor Neuhauser...*, p. 330, nota 2).

¹³ *Ibidem*, p. 328–329.

¹⁴ Construcția bisericii rom.-cat. (fostă mehitariană) a fost începută în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, după planurile arhitectului Anton Türck. Atît prezentarea planimetrică, cit și alfabetul decorativ poartă caracteristicile barocului provincial. (Vezi LUKÁS AVEDIC, *A Szt. kir. Erzsébetváros monográfiája*, Gherla, 1896.)

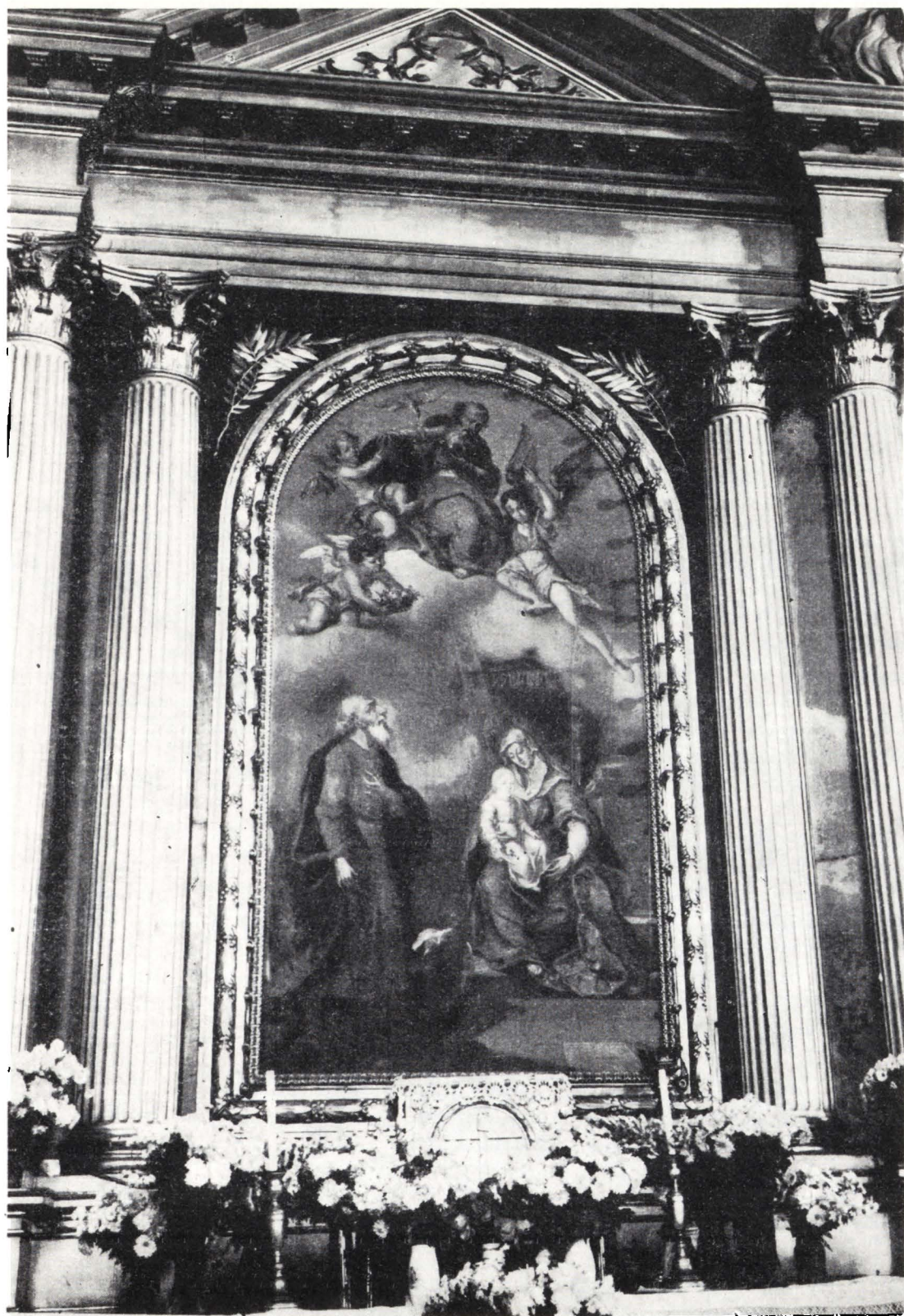


Fig. 1. — Biserica romano-catolică din Dumbrăveni. Altarul lateral sud-estic; ansamblu.

să definească meșterul, pe lângă cele două altare laterale amintite mai sus și altarul principal, dedicat sfintei Treimi, operă contemporană sau puțin anterioară celorlalte două, astăzi pierdută¹⁵.

De dimensiuni mari, 2,80 × 1,40, aceste două tablouri își vor găsi un reflex tardiv în tipologia picturilor altarelor din biserica mănăstirii Ursulinelor. Fixate într-o ramă masivă, aurită, sînt încadrate de cîte o pereche de coloane suple, din lemn, canelate, cu capiteli corintice și încălecate de un antablament terminat printr-un fronton triunghiular (fig. 1).

*Altarul nord-estic: viziunea sfîntului Antonius Eremitul*¹⁶. Retras din mijlocul oamenilor în sihăstrie, anahoret, în regiunea pustiului Thebaïs, sf. Antonius este surprins, o dată cu depășirea tentațiilor, în momentul viziunii miraculoase (fig. 2). Îngenunchiat, cu miinile larg desfăcute, asemeni unor aripi, într-un gest de devoțiune mistică, este cuprins de extaz. Trupul puțin dat pe spate îmbracă o rasă călugărească de culoare neagră-brună, prinsă la mijloc cu o frînghie obișnuită. În jurul lui, răspîndit aproape radial, se află inventarul destul de sărăcăcios al obiectelor utilizate: o cîrjă cu clopoței, o carte, o cruce improvizată în formă de T – altarul pustnicului – și coliba ceva mai în spate. Partea stîngă de sus a altarului înregistrează subita și temporara apariție a lui Isus, înconjurat de o ceată îngerească. Simbolurilor edenice din înălțimi li se opun în partea dreaptă, jos, reprezentările infernului: un spațiu incendiat și colorat de reflexele roșiatice ale flăcărilor imense, deasupra cărora planează diavolul în așteptare și sufletele disperate ale damnaților. Latura de jos a tabloului oferă pictorului prilejul relevării calităților de pictor animalier și floral: capul unui mistreț, lucrat într-o pastă abundentă și cu o pensulație mai liberă, mănunchiuri de iarbă și o tufă de sita zînelor (*Onordon acanthium*). Partea centrală a picturii altarului apare învăluită în site cețoase sau straturi de nori răsfirați, care ne mai îngăduie să distingem silueta estompată a unui stejar masiv. Panoul este pictat într-o gamă echilibrată de culori: predomină ocrurile brune, albul fumuriu în zugrăvirea mediului și roșul, albastrul, galbenul în cea a veșmintelor. Utilizarea unor detergenți bituminoși de către pictor, în prepararea vopselelor cu care a zugrăvit pînza, a avut ca rezultat înnegrirea accentuată, prematură, a acesteia.

Pictura este semnată și datată în stînga jos cu roșu: *F. Neuhauser/ Prof. pinxit 1798*

*Altarul sud-estic: sfînta Ana*¹⁷. Într-un interior insuficient de conturat și convențional alcătuit, mobilat cu destulă parcimonie, sînt plasați Ioachim, Ana și Maria (fig. 1). Ioachim în picioare, în stînga unui leagăn cu tălpigi, este înfățișat într-o postură cam rigidă; mîna stîngă și-o duce la piept într-un reflex de gest adorativ, care se transmite mai departe, sub o formă superlativă, expresiei extaziate. Gîtul puternic, comparativ cu trupul firav, acoperit cu o tunică de postav brună, susține un cap masiv, cu trăsături puternic conturate. Peste umărul stîng are petrecută o mantie de culoare verde, ale cărei falduri agitate cad destul de nefiresc.

Ana, sub înfățișarea unei mame tinere, de o robustețe rustică, ține în brațe pe Maria. Înveșmîntată într-o rochie lungă, cu reflexe gri-sidefii, purtînd pe creștet un maforion bogat, de culoare galbenă, cu o mantie ale cărei falduri par turnate, în gips, resemnată dă impresia anticipării destinului fiicei sale.

¹⁵ Probabil, într-o împrejurare vitregă, acesta a fost deteriorat. Pe peretele absidei, în locul unde altă dată era ridicat altarul principal, se mai păstrează un fragment de pînză, lipită direct pe zid. Pictura amputată înfățișează pe Dumnezeu Tatăl. Partea inferioară este completată printr-un strat de pictură în ulei aplicat pe tencuială. Fragmentul pictat ar putea să constituie o rămășiță recuperată a altarului(!?).

¹⁶ Legenda iconografică spune că sf. Antonius Eremitul a trăit într-o izolare aproape totală, în deșert (sec. IV e.n.). De obicei iconografic este reprezentat sub înfățișarea unui anahoret vîrstnic, înveșmîntat într-o rasă de eremit cu clo-

poței – simbolul străjii de noapte la monahi –, o cruce în formă de T cu un clopot, pentru împrăștierea spiritelor rele și un porc, care alegoric reprezintă senzualitatea diabolică învinsă. (W. SPEMAN, *Kunstlexikon*, Berlin-Stuttgart 1905, p. 35).

¹⁷ Posibilitatea găsirii unor analogii la această temă iconografică în pictura religioasă transilvăneană din sec. al XVIII-lea este destul de redusă în stadiul actual al cercetărilor. Reprezentările cunoscute o înfățișează pe Ana mai în vîrstă, iar pe Maria adolescentă. (Ex. altarele laterale din biserica rom.-cat. din Beiuș și armeano-cat. din Dumbrăveni).



Fig. 2. — Biserica romano-catolică din Dumbrăveni. Altarul sf. Antonius Eremitul (nord-est).

Mica Maria, deosebit de liniștită, în brațele mamei, orientată aproape frontal, relaxată, într-o poză dezinvoltă, este îmbrăcată într-un veșmînt de culoare albă, prins la mijloc cu un brîu. Un cap rotund, cu părul de culoarea paiului, potrivit într-o tunsoare scurtă, ochii albaștri-verzui, o gură mică și un nas mai puternic con-

aturat se întregesc sub forma unei fizionomii des întâlnite la copiii de pe meleagurile tîrnăvene. La gît și la articulația antebrăului are petrecut cîte un șirag de mărgele roșii. În mîna dreaptă cu multă delicatețe ține un trandafir cu petalele roz pal. În partea de sus a tabloului sînt reprezentați Dumnezeu Tatăl și sf. Duh, înconjurați de un terțet îngeresc. Bătrîn, pleșuv, cu înfățișare izbitor de asemănătoare cu a lui Ioachim, întinde protector mîna deasupra « lumii ». Răspinziți pe o circumferință eliptică, cei trei îngeri sînt surprinși cu diferite simboluri: primul sprijină globul terestru, al doilea poartă un coș cu trandafiri, iar al treilea apare ca un mesager al poruncilor dumnezeiești.

Tabloul este conceput într-o gamă de culori mai deschise, aproape reci, predominînd albul, galbenul auriu și argintiul. În partea dreaptă la mijloc, pe soclul coloanei se găsește semnătura maestrului: *F. Neuhauser*. pt. 179(?)¹⁸.

Din punct de vedere structural, Franz Neuhauser junior elaborează schema compozițională a picturii altarelor fie folosindu-se de un model curent uzitat în pictura religioasă contemporană, piramida cu nucleul eliptic suprapus, fie recurgînd la o elaborare destul de simplificată, aceea bazată pe convergența sau divergența unor diagonale.

La altarul sf. Ana pictorul orînduiește personajele în funcție de prima schemă: Dumnezeu și grupul îngeresc sînt plasați radial pe o circumferință eliptică înclinată. În același timp divinitatea îndeplinește în aranjament și rolul de vîrf al piramidei, ale cărei baze sînt constituite din figurile lui Ioachim și Ana. La prima vedere pictura pare incongruentă. O cercetare mai atentă dovedește însă rostul acestor artificii: piciorul stîng al îngerului din dreapta, care sparge într-un fel echilibrul elipsei, prin lungimea lui nefirească, trebuia să anuleze contrastul ce l-ar fi creat silueta înaltă și singulară a lui Ioachim; pictorul obținînd în felul acesta efectul dorit, și anume echilibrarea compoziției.

Convergența unor diagonale stabilește legătura între nucleul din jurul divinității și cel din partea de jos a tabloului: astfel paralelismul brațelor îngerului care poartă coșul cu flori își găsește continuitate în paralelismul calm al brațelor Mariei.

În elaborarea schemei compoziționale la altarul nord-estic, pictorul întrebuintează o sumă de diagonale, după care reușește să facă o distribuție internă a personajelor destul de reușită. Dintre acestea mai evidente sînt diagonalele obținute prin înclinarea corpului lui Isus și Antonius, apoi cele rezultate din prelungirea brațelor desfăcute.

Dacă din punct de vedere al întocmirii schemei compoziționale pictura religioasă a maestrului sibian nu evidențiază intenții novatoare, mărginindu-se la rețetele cunoscute, din punct de vedere morfologic narativ relevă lucruri interesante, demne de semnalat:

— *primo*, introducerea fragmentelor de peisaj local în pictura eclesiastică din Transilvania;

— *secundo*, umanizarea sau chiar substituirea obișnuitelor șabloane de zugrăvire a sfinților prin modele și personaje luate din viața de toate zilele.

Altarul dedicat sf. Antonius Eremitul prezintă un fragment de peisaj, care-și cîștigă meritul tocmai prin faptul că apare ca un model al priveliștilor autohtone. Atributele peisagistice ideale sînt înlocuite prin cele reale, indigene: un stejar bătrîn, crescut într-o vale împădurită, tufe de scai galben ori de sita zinelor, smocuri de iarbă și un porc mistreț atît de des întâlnit în ambianța pădurilor carpatine.

O privire retrospectivă asupra picturii religioase a lui Franz Neuhauser jun. oferă prilejul constatării unei evoluții ascendente. De la viziunea sf. Antonius Eremitul și pînă la portretul stareței mănăstirii Ursulinelor, pictorul a străbătut mai multe etape, marcate fiecare dintre ele de perfecționarea continuă în desen, în culoare sau în concepția compozițională.

¹⁸ Rama care incadrează pictura acoperă ultima cifră. Vizibilă rămîne doar semnătura și cifrele 179 (?). Acestea, alături de similitudinile vizibile rezultate din compararea

celor două picturi, sînt, credem, suficiente pentru datarea altarului sud-estic, în funcție de pandantul său nord-estic, în anul 1798.

Dacă operele laicizante, prin caracteristicile lor, nu depășeau sfera de orientare a epocii, elaborările cu conținut religios devansau creațiile sinonime contemporane prin tendințele novatoare sugerate. Umanizarea scenelor sacre, preocuparea pentru încadrarea personajelor într-o ambianță peisagistică locală și simplificarea compoziției dincolo de limitele îngăduite ale academismului secolului al XVIII-lea întregesc viziunea artistică înaintată a maestrului sibian.

Crescut în mediul artistic vienez, educat la școala acestuia, a adus cu sine procedeul și alfabetul tehnic al unei munci care a dat roade. Purtând încă pecetea unui baroc tardiv de factură austriacă, pictura lui Franz Neuhauser jun. este revelatoare tocmai prin felul în care a știut să se adapteze condițiilor și mediului transilvănean, prin felul în care a știut să grefeze pe acesta înclinația sănătoasă a unei viziuni realiste.

UN ZUGRAV DIN ȚARA ROMÂNEASCĂ ÎN TRANSILVANIA ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XVIII-LEA

Cercetătorii culturii românești din Transilvania surprind la fiecare pas mărturii elocvente ale relațiilor culturale niciodată întrerupte între poporul român de pe cele două versante ale Carpaților.

Bisericile de la Porcești (Turnu Roșu), Ocna Sibiului, Făgăraș, Simbăta se înscriu ca valoroase monumente ridicate pe pământul Transilvaniei de voievozii Țării Românești. Meșteri locali au ridicat construcții de cult în care au îmbinat armonios tradițiile autohtone cu elemente ale arhitecturii de la sud de Carpați.

Lăcașurile de cult românești din Transilvania dețin încă în patrimoniul lor cărți tipărite în teascurile tipografice de la București, Tîrgoviște, Snagov, Rîmnic și chiar de la Buzău. Numărul mare al acestora dovedește largă lor răspîndire, trecerea lor pe cărările tănuite ale munților neputînd fi oprită nici de strașnicile decrete imperiale¹ ce prohibeau intrarea în Transilvania a oricăror cărți din Țara Românească.

Domnii făceau și alte daruri de preț bisericilor românești din Transilvania. Biserica Sfinții Arhangheli din Galda de Sus (jud. Alba) păstrează o frumoasă cruce de argint de la Matei Basarab din 1645.

Contribuția noastră se referă la prezentarea unor aspecte ale înriurii pe care decorația pictată transilvăneană a primit-o de dincoace de Carpați. Este fapt recunoscut că pictura transilvăneană de veche tradiție renaște la sfîrșitul secolului al XVII-lea și în secolul al XVIII-lea sub influența directă a zugravilor din Țara Românească².

Arta pictorilor din școala de la Hurez trezește o vie admirație în Transilvania. Unii dintre aceștia trec munții pentru a împodobi ctitoriile lui Const. Brîncoveanu. Altarul bisericii Sf. Nicolae din Făgăraș conservă iscălitura pictorului care a decorat altarul și naosul — Preda zugravul sin Preda zugravul ot Dolgopole.

În 1723 pictori din Țara Românească decorează interior și exterior biserica Sfinții Arhangheli din Ocna Sibiului.

Dar iată că izvoarele documentare atestă ctitori transilvăneni, care impresionați de picturile de la Cozia și Hurez cheamă în Transilvania zugravi din sudul Carpaților pentru executarea de picturi asemănătoare. Acest aspect ne este relevat nu de o inscripție murală, nici de vreo însemnare de pe cărți, ci chiar de un contract de pictură încheiat, la 26 mai 1737, de Ioan Inochentie Klein, vlădica Ardealului, stegarul luptei poporului român din Transilvania pentru drepturi politice, și « Ștefan zugravul de la Ocnele Mari din Țara Românească cea dincoace de Olt »³. Contractul are ca obiect executarea de către sus numitul zugrav a unei catapetesme și a două sfeșnice mari și două mici. Pretenția ctitorului este ca acestea să fie zugrăvite « cu mare cuviință și frumoase precum în Țara Românească la Cozia sau la Hurez se află ». Această condiție de căpetenie pusă lui Ștefan zugravul, și care mai revine în textul înțelegerii, este concludentă în ceea ce privește dorința de a se crea în Transilvania opere asemănătoare celor de dincoace de Carpați, dar formularea ei lasă să presupunem că Inochentie însuși admirase realizările artistice de la Cozia și Hurez într-o călătorie pe care alte izvoare nu au consemnat-o.

¹ Dr. A. BUNEA, *Episcopii Petru Pavel Aron și Dionisie Novacovici*, Blaj, 1902, p. 357, 360; VIRGIL MOLIN, *Tiparnița de la Rîmnic, mijloc de luptă ortodoxă împotriva catolicismului din Transilvania 1705—1800*, în *Mitropolia Olteniei*, XII (1960), nr. 7—8, p. 464—465, 468.

² VASILE DRĂGUȚ, *Picturi murale exterioare în Transil-*

vania medievală, în *Studii și cercetări de istoria artei, Seria artă plastică*, tom. 12, nr. 1, 1965, p. 75—100.

³ Arh. st. Blaj, Mitrop. gr. cat. 1583—1738/75, sub dată.

De ce privirile lui Inochentie Klein s-au oprit asupra lui Ștefan de la Ocnele Mari nu este greu de lămurit. Format în atmosfera artistică de la Hurez, penelul artistic al lui Ștefan zugravul este surprins din primul deceniu al sec. al XVIII-lea în decorația pictată a unor lăcașuri, alături de pictori ce au realizat acest desăvârșit ansamblu de pictură. În 1706–1707 Ștefan, la cererea doamnei Marica a lui Constantin Brîncoveanu, lucra la frumoasa pictură de la biserica schitului Surpatele. Inscripția de la proscomidie amintește numele său alături de zugravi de la Hurez.⁴ Frumosul iconostas⁵ al bisericii poate fi de asemenea opera zugravului Ștefan. Pe un fragment din fresca vechii biserici Sf. Dumitru din Craiova, înlocuită prin restaurarea lui Lecomte du Noüy, s-a găsit consemnată pleiada de pictori ce au decorat locașul la 1724. Numele zugravului Ștefan însoțește pe cele al zugravului Andrei, Preda, Gheorghe și alții⁶. La proscomidia bisericii Sf. Nicolae din Glogova (jud. Mehedinți) numele lui Ștefan este însemnat alături de Stan, Gheorghe și alte nume de zugravi care au contribuit la împodobirea bisericii⁷. Acestea sînt cîteva consemnări documentare ale activității artistice a zugravului Ștefan. Faima artistului Ștefan depășește însă granița nefirească a Carpaților, din moment ce Ioan Inochentie Klein îi încredințează înfăptuirea unei lucrări de pictură pe care o dorea asemănătoare cu cele de la Cozia și Hurez. După cum rezultă din contract, catapeteasma și cele 4 sfeșnice se fac pe cheltuiala vlădicăi Inochentie, care «pe seama dumisale zugravului singur îi va da casă și lemne de foc». . . «25 de oca de seu, o piale și jumătate de bivoli sau doao piei de bou și patru oale mari». Zugravul a primit la încheierea contractului 6 galbeni, iar la terminarea lucrărilor, dacă lucrul se va sfîrși «spre plăcerea mării sale», avea de primit importanta sumă de 310 florinți ungurești.

Înțelegerea ne dezvăluie preocuparea creării de pictori locali, care să continue activitatea picturală a zugravilor veniți de dincoace de munți. Inochentie Klein stabilește prin contract că va da zugravului Ștefan spre ajutor un om «care să și învețe». Așa se vor fi creat artiști locali și pe lângă șantierele brîncovenești de la Făgăraș, Ocna Sibiului, dar prezentul document ne dezvăluie procedeul fără putință de tăgadă.

Tradiția artistică a acestor meșteri locali este păstrată în pictura de pe pereții lăcașurilor de la Avrig, Rășinari, Săliște, a cărei pregnantă asemănare cu arta pictorilor din Țara Românească l-a determinat pe N. Iorga să o atribuie acestora din urmă⁸.

⁴ VIRGIL DRĂGHICEANU, *Monumentele istorice din Oltenia*, în B.C.M.I., fasc. 69, p. 122 ; ȘT. METEȘ, *Zugravii bisericilor românești*, în A.C.M.I., Transilvania, 1926–1928, Cluj, 1929, p. 66.

⁵ I. D. ȘTEFĂNESCU, *Contribution à l'étude des peintures valaques*, Paris, 1928, p. 55–56.

⁶ V. DRĂGHICEANU, *Cronică*, în B.C.M.I., VIII, 1915, p. 191 ; ȘT. METEȘ, *op. cit.*, p. 67–68.

⁷ ȘT. METEȘ, *op. cit.*, p. 68.

⁸ N. IORGA, *Les arts mineurs en Roumanie*, București, 1938, p. 28.

Contractul nu menționează numele bisericii din Blaj pentru care se executau catapeteasma și sfeșnicele. La acea dată nu exista însă în acel oraș decît o singură biserică românească, căci contractul pentru mănăstirea Sf. Troiță avea să se încheie abia peste un an, la 30 martie 1738⁹.

Biserica Sfinții Arhangheli străjuiește și astăzi pe colina ce coboară în pantă lină către Timavă. Lîngă ea sînt mormintele lui Timotei Cipariu, Axente Sever, Ioan Rus, Ioan Micu Moldovanul, nume de aur în cartea Blajului și a românilor din Transilvania.

Catapeteasma bisericii își atrage atenția de cum treci pragul lăcașului lipsit acum de alte obiecte. Podoaba aurie strălucește, semn că zugravul a folosit aurul pe care însuși Inochentie Klein l-a dat cu «grijă». . . «ca să nu pată măriia sa pagubă», așa cum ctitorul cerea prin contract.

Catapeteasma bisericii «parohiale» blăjene a atras atenția neobositului cercetător N. Iorga, care o situează alături de frumoasele catapetesme de la Colțea, Scaune etc.¹⁰ Preluind data de pe o icoană împărătească a bisericii, N. Iorga datează întreaga această catapeteasmă «influentă de Muntenia» în anii 1770, 1776, formulînd remarcă păstrării pînă în adîncul secolului al XVIII-lea a tradiției brîncovenești¹¹. Icoana de pe care N. Iorga a cules data 1776 formează, împreună cu alte trei, asemănătoare, icoanele împărătești, suprapuse pe vechea catapeteasmă, și a căror pictură distonează cu cea a întregului ansamblu.

Opera picturală a zugravului Ștefan la Blaj este concretizată în cele 26 de icoane așezate pe două rînduri și încadrate în delicata sculptură în lemn cu motive florale și hagiografice. În rîndul de sus icoanele înfățișează apostolii și pe Isus Hristos, iar cele 13 din rîndul de jos reprezintă scene din viața lui Hristos.

Pictura acestei catapetesme, cu toată amprenta celor 230 de ani ce s-au așternut peste ea, farmecă prin iscusința executării și prin viața ce se degajă de pe fețele personajelor. Alături de catapeteasmă dăinuie și două din sfeșnicele prevăzute în contractul analizat. Flori, păsări, capete de heruvimi constituie motivele sculptate și apoi pictate ale acestor prețioase realizări ale zugravului Ștefan.

Catapeteasma de la Sfinții Arhangheli din Blaj și cele două sfeșnice a căror executare a început la 20 iulie 1737 și a căror istorie este cuprinsă în rîndurile contractului pecetluit la 26 noiembrie același an constituie prețioase dovezi ale rolului pe care decorația picturală brîncovenească l-a avut în înflorirea picturii românești din Transilvania în cel de al XVIII-lea veac.

IOANA CRISFACHE PANAIT

⁹ ȘT. METEȘ, *Mănăstirile românești din Transilvania și Ungaria*, Sibiu, 1936, p. 9.

¹⁰ N. IORGA, *Catapetesme*, Vălenii de Munte, 1932, p. 12.

¹¹ Idem, *Neamul românesc din Ardeal și Țara Ungurească în 1905*, București, 1939, p. 230–231 ; idem, *Catapetesme*, p. 12 ; idem, *Scrisori și inscripții ardeleni și maramureșene*, II, p. 57.

Anul 1737 mai 26 zile

«Făcutu-s-au tocmeală între măria sa domnul Ioan Inochentie Klein liber baron de la Sad, din mila lui Dumnezeu și Scaunului Apostolicesc vlădica a toată Țara Ardealului și Sfetnicul Sfintei și înaltei împărății Râmului, și Ștefan Zugravu de la Ocnele Mari din Țara Românească cea dincoace de Olt întru acest chip.

1) Cum numitul zugrav toată tîmpla sau cata-peteasma bisericii împreună cu doao sfeșnice mari și doao mai mici cu mare cuviință și frumoase precum în Țara Românească la Cozia sau la Hurez se află, să o zugrăvească, spre a căreia mai cu socoteală isprăvire au făgăduit Măria Sa cum pe seama dumisale zugravului singur îi va da casă și lemne de foc, un om de va fi plăcerea Măriei Sale, care să și învețe, și 25 de oca de seu, o piale și jumătate de bivoli sau doao piei de bou și 4 oale mari, iar despre alte, dumneasa zugravul să-și poarte de grijă.

2) Pe ziua lui Sfeti Ilie de nu mai curînd dumnealui jupinul zugrav să se afle aici să se apuce numaidecît de lucru. Aurul încă măria sa numitul

domn îl va da însă grijă să fie ca să nu pate măria sa pagubă.

3) Acestea toate precum s-au scris, isprăvindusă au făgăduit Măria Sa în ruptu jupinului zugrav, plată trei sute și zece florinți ungurești, însă așa cum toate să se isprăvească spre plăcerea Măriei Sale. Iar dacă nu s-ar isprăvi sau dumnealui de vorbă nu s-ar ținea, sau la hotărîta zi n-ar veni, nu numai banii cari din simbria sa acum înainte i-au luat tramfi șase galbeni, îndoit a-i întoarce ca și toată paguba și rămînerea îndărăpt să fie datoriu a o plăți și nevrînd aceasta a face, Măria Sa, numai prin tîria acestei cărți, și oamenii Măriei Sale, să-și poată face îndestulare și răsplătire măcar unde ar afla pre scrisul mai sus jupinul Ștefan Zugravul spre a căruia tocmeală, întărire și mai mare credință și întru toate puncturile ținare amîndouă părțile cu iscălitura și pecețile această tocmeală o au întărit.

Scris în Sfînta mănăstire de la Blaj anul și ziua scris mai sus

Vlădica Inochentie
(pecetea)

Ștefan Zugrav

CÎTEVA LĂMURIRI ÎN LEGĂTURĂ CU VIAȚA ȘI ACTIVITATEA ARHITECTULUI LADISLAU UGRAI

A tunci cînd se referă la biserica unitariană din Cluj — necercetată și nepublicată încă metodic — în cadrul unor capitole consacrate artei din Cluj sau din Transilvania, toți autorii de pînă acum sînt de acord că monumentul a fost înălțat în perioada 1792—1796 și că este opera arhitectului Ladislau Ugrai. În mod surprinzător, în întreaga literatură de specialitate, pe care o vom cita mai jos în note, nu există nici o indicație asupra temeiului pe care se bazează această atribuire. Cercetînd în arhiva parohiei și episcopiei unitariene din Cluj documente referitoare la istoricul bisericii — căruia îi vom consacra un articol separat — am intrat în posesia unor informații care sînt singure în măsură să arunce lumini noi asupra vieții și activității arhitectului Ladislau Ugrai.

Construcția bisericii a avut loc într-adevăr între anii 1792 și 1796, așa cum o dovedesc numeroase documente aflate în arhivă și cum era de altfel menționat pe placa comemorativă din metal, azi dispărută¹, care a servit probabil ca sursă de informații diferiților autori. Este greu de stabilit în prezent cine a avut prima dată ideea de a atribui biserica unitarienilor din Cluj lui Ugrai. Se pare că ea ar fi aparținut lui Kelemen Lajos, într-o lucrare în manuscris (*Ugrai László, az unitárius templom és collegium építészé*), citată de Balogh Jolán în

1935². Apariția, în același an, a articolului lui Fleischer³, care îl amintește pe Ugrai printre elevii Academiei de arte frumoase din Viena, înscris în 1791 și cîștigător al premiului Grundel, clasa a III-a, în 1792, a contribuit apoi — prin coroborarea necritică a datelor — la generalizarea erorii din literatura de specialitate.

Astfel, Balogh Jolán îl socotește drept « cel mai remarcabil arhitect maghiar al barocului tîrziu » din Clujul ultimilor ani ai secolului al XVIII-lea și primii ani ai celui următor, analizînd contribuția arhitectului prin prisma importanței pe care o au colegiul și biserica unitariană în arhitectura orașului⁴. În realizarea fațadei, autoarea vede o influență a bisericii minorite din Cluj, constatare pe care o găsim și la Biró József, care repetă aprecierile elogioase despre « cel mai de seamă arhitect ardelean de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Ugrai Laszlo », adăugînd în plus informația bio-

² BALOGH JOLÁN, *Kolozsvár műemlékei*, Cluj, 1935, p. 47. În bibliografia ulterioară a lucrărilor tipărite și a manuscriselor lui Kelemen (Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára, Cluj, 1957, p. 632—650) nu se mai menționează acest titlu.

³ FLEISCHER GYULA, *Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián*, Budapest, 1935, p. 92 și 100.

⁴ BALOGH JOLÁN, *op. cit.*, p. 36—37. Vezi și articolul BALOGH JOLÁN, *Kolozsvár műemlékei*, în *Szépművészet*, 1942, III, nr. 5, p. 105.

¹ O copie în gips a acestei plăci se găsește în prezent la episcopia unitariană din Cluj.

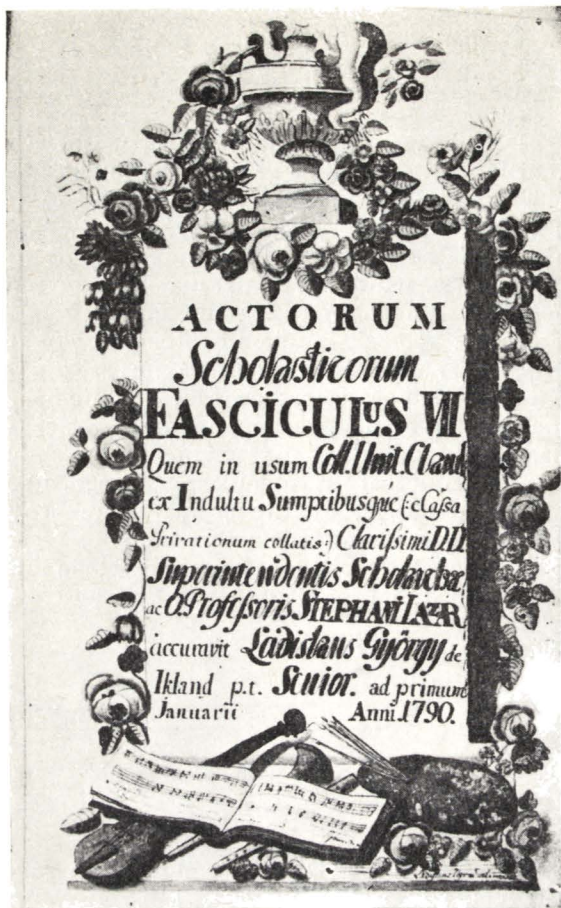


Fig. 1. — Ladislau Ugrai, desenul foii de titlu — anul 1790 — din Fasciculus Rerum Scholasticorum al fostului colegiu reformat din Cluj.

grafică prețioasă că meșterul a murit în 1830 la Odorhei⁵. În amplul volum consacrat arhitecturii clasiciste din Ungaria, Zádor și Rados notează de asemenea că « reprezentantul cel mai interesant al barocului târziu clasicizant e Ugrai László, care între 1792 și 1796 se întoarce acasă de la Academia din Viena și construiește biserica unitariană din Cluj », referindu-se totodată, în încheierea pasajului consacrat meșterului, la planurile pe care acesta le întocmește în 1799 pentru biblioteca Teleki din Tîrgu Mureș, în care autorii sesizează, printre altele, « și spiritul barocului târziu clasicizant de factură franceză, cunoscut la Viena »⁶. Ni se oferă în aceeași lucrare o scurtă notiță biografică, în care se spune

⁵ BIRÓ JÓZSEF, *Erdély művészete*, Budapesta, f. a., p. 121.

⁶ ZÁDOR ANNA și RADOS JENŐ, *A klasszicizmus építészete Magyarországon*, Budapesta, 1943, p. 235. Atribuirea este luată probabil din BIRÓ JÓZSEF, *A gergyességi Teleki-kastély*, Budapesta, 1938, p. 34 și 102, care publică planurile (fig. 10—11), menționind că pe unul dintre ele se află însemnarea « Ugrai delin. », pe care n-a făcut-o însă arhitectul. Caracteristicile empire ale formelor desenate și datarea (în orice caz după 1797) sînt argumente pentru a susține eventual în continuare această atribuire.

că Ugrai s-a născut la Cluj în 1771, a lucrat la Cluj și Tîrgu Mureș și a murit la Odorhei în 1831⁷.

Conținutul referirilor la activitatea lui Ugrai este cam același și în alte lucrări⁸. În lexicoane se acceptă că el a trăit în perioada 1771—1831⁹.

Sîntem azi în măsură să aducem cîteva corecții acestor date. Astfel, în registrul de botezuri, căsătorii și decese al parohiei unitariene din acea vreme (*A keresztes, esketés és temetésről való anyakönyv 1753—tol 1798-ig*, vol. I, p.33), în grupul de însemnări din 1769 (*A(nn)o 1769. Eben az esztendőben keresztelestettek ezek*), aflăm că cel de care ne ocupăm în acest articol a fost botezat în 12 mai: « 12 Maji Ugrai András ur fiya László. » Data botezului nu trebuie să fie implicit și data nașterii, dar ea este oricum ulterioară acesteia din urmă. Ceea ce înseamnă că Ugrai s-a născut nu în 1771, ci în 1769 (sau înainte). Alte două însemnări, despre căsătoria părinților arhitectului (Andrei Ugrai și Ana Huszár), care a avut loc în 4 mai 1764, și despre botezarea surorii mai mari a lui Ladislau Ugrai, Clara, la 25 martie 1765, ne îndreptătesc să acceptăm drept an al nașterii artistului anul 1769.

Găsirea pietrei de mormânt a arhitectului ne oferă o informație precisă asupra datei morții acestuia. Mormîntul¹⁰ se găsește în cimitirul unitarian

⁷ ZÁDOR ANNA și RADOS JENŐ, *op. cit.*, p. 282, nota 9.

⁸ Într-un articol polemic, plin de surprinzătoare inexactități, *Magyar művészet és Erdély művészete*, *Erdélyi tudományos füzetek*, nr. 80, Cluj, 1935, p. 27, BIRÓ JÓZSEF, după ce face apologia arhitectului în termeni aproape identici cu cei din lucrarea sa mai sus citată, atribuie lui Ugrai proiectul casei Lászlóffy din Gherla, pentru simplul motiv că textul acestui proiect este în limba maghiară și că Ugrai era arhitectul de naționalitate maghiară cel mai însemnat în Transilvania acestei perioade, precum și pe temeiul unor asemănări formale cu fațada bisericii unitariene din Cluj. Comparînd scrisul din planul publicat de Biró cu scrisul lui Ugrai (vezi fig. 3), am constatat că nu poate fi vorba de aceeași mină, după cum și elementele formale sînt diferite, atît în ansamblu cît și în detaliu (cu excepția unor motive generalizate într-o arie foarte largă, cum ar fi motivul de panglici împletite). Vezi și JOSEPH BIRÓ, *Chateaux de Transylvanie*, tirage à part de la *Nouvelle Revue de Hongrie*, Budapesta, 1942, p. 15, precum și *Kolozsvári műemlékek (A magyar királyi állami felső építőipariskola 1941—42 évi szünidei felvételei)*, cu un text de Rados Jenő, Cluj, f.a., p. 7.

⁹ *Thieme-Becker Künstlerlexikon*, XXXIII, ZÁDOR ANNA și GENTHON ISTVÁN (sub red.), *Művészeti lexikon*, IV, Budapesta, 1968. În lucrarea din urmă, la fel ca în ZÁDOR ANNA și RADOS JENŐ, *op. cit.*, se menționează printre lucrările lui Ugrai și « loggia castelului din Jibou (în jurul 1800) ». Există, e drept, un schimb, neverosimil de incet, de scrisori în perioada noiembrie 1802—mai 1803 între familia Wesselényi și Ladislau Ugrai în legătură cu lucrarea, dar chiar în cadrul acestui interval de timp se încheie contractul cu Pámer Ferenc. (Mulțumim și pe această cale tov. Margareta Benkö pentru îngăduința de a folosi aceste date înainte de apariția studiului—aflat sub tipar—pe care domnia sa l-a scris despre *Castelul din Jibou*.)

¹⁰ Mormîntul a fost descoperit în urma cercetărilor doctorului Lőrinczi Mihály, căruia îi mulțumesc pentru prețioasele indicații arhivistice pe care mi le-a oferit.



Fig. 2. — Ladislau Ugrai, desen cu dedicație din caietul de amintiri și autografe al lui Ioan Körmötzi.

din Odorhei, parcela B, sub nr. 73 și are următorul text.:

JÁNOSFALVI TS.	HASZNOS FÖLD(-)
UGRAI LÁSZLÓ	MÉRŐJE. ELT
UR NS. UDVAR(-)	56 ESZT.
HELY SZÉK IGEN	1830. FEBR. 7

Aflăm deci că Ugrai, care a fost un fel de inginer topografic la Odorhei¹¹ (meserie pe care o practică în această perioadă și alți arhitecți de seamă ai provinciei¹²), a murit în 7 februarie 1830, cum crede și Biró, și nu în 1831, cum crede majoritatea celorlalți autori. Vîrsta la care a murit este evident greșită, ceea ce însă cred că nu poate surprinde prea mult. Oricum, între data nașterii oferită de registrul bisericii unitariene din Cluj și cea, ipotetică, aflată prin scăderea cifrelor de pe piatra de mormînt, trebuie preferată neîndoielnic prima.

Cunoaștem în prezent cîteva date și în legătură cu trecerea lui Ugrai prin colegiul unitarian clujean. Nu știm cînd se înscrie aici ca elev, dar aflăm din matricolele școlare că în februarie 1786 este promovat

în clasa de retorică: « Ladislaus Ugrai de Kolosvár/ A(nn)o die 1786. 7^o Febr. promovatus ad Rhe(torica)m »¹³ și: « A. 1786 9^o Febr. ad Rhetoricam promoventes in Publica censum sequentes: / (...) 3. Ladislaus Ugrai de Kolosvár »¹⁴. Tot în colegiu îl găsim — și această dată este deosebit de importantă, fiindcă ne ajută să dovedim neparticiparea sa la elaborarea, în acest an, a planurilor viitoarei biserici — în 1791, cînd aflăm că viitorul arhitect este purtătorul unei sume de bani trimisă colegiului de către niște tineri căsătoriți: « Die 26^o(1791) Nuptiae celebratur G. D. Ladislau Gyergyai cum D. Maria Fekete mituntur nobis Dr. 136 per me Ladislaum Ugrai »¹⁵. Fapt este deci că, în vîrstă de circa 22 de ani, Ugrai este încă în 1791 elev al colegiului unitarian din Cluj, căruia îi aduce cei 136 de dinari oferiți de familia Gyergyai.

În acest an, documentele din arhiva parohiei unitariene clujene dovedesc că hotărîrea pentru construirea bisericii fusese luată; activitatea practică deosebit de febrilă desfășurată pentru începerea lucrărilor de construire a bisericii¹⁶ ne îndreptășesc presupunerea că în 1791 exista deja un plan al acesteia. În orice caz, în 1792 lucrările încep pe șantierul bisericii, antreprenorul construcției fiind meșterul Anton Türk din Tîrgu Mureș, care se obligă să ridice viitoarea construcție « în toate privințele pe baza planului făcut de constructor însuși, semnat cu

¹³ Arhiva episcopiei unitariene din Cluj, *Matricula Poetarum* 1774—1815, p. 40.

¹⁴ Ibidem, *Matricula sive Catalogus Oratorum*, 1738—1807, p. 93.

¹⁵ Ibidem, *Fasc. Rer. Schol.*, VIII, A(nn)o 1790—1799, p. 96.

¹⁶ Arhiva parohiei unitariene din Cluj, 1767—1792 *kolosvári unitár. ekklesia jegykönyve*, p. 26 și următoarele și p. 240—242.

¹¹ Ca inginer, în 1804 este chemat la moșia Podeni a familiei Toldalagi de lingă Tîrgu-Mureș pentru a cerceta starea drumurilor distruse în timpul unor inundații. În 25 mai 1825 primește de la contesa Toldalagi 25 de florini, ca preț al planurilor și măsurătorilor efectuate pe moșia din Porumbenii Mari. (Informații oferite de tov. Margareta Benkő, înainte de prelucrarea lor într-un viitor articol.)

¹² Carlo Justi, arhitectul de origine italiană al palatului Tholdalagi-Korda din Cluj, fusese vreme îndelungată *Geometra Provincialis* în județul Turda, semnîndu-și apoi planurile în calitate de « ingineur ». Vezi Biró JÓZSEF, *Két kolozsvári főúri barokk-palota*, *Archaeologiai Ertesítő*, XLVIII, 1934, p. 126.

propriul său nume și cu pecetea sa obișnuită » (« az épüendő Templom minden tekintetekre nézve maga a Pallér által készítettett és tulajdon Nevének alája Irásával s szokott Petsettyével megjegyeztetett Delineatio szerént építtetessék »)¹⁷. Clădirea este terminată în decurs de patru ani și este inaugurată la 12 decembrie 1796¹⁸. Documentele parohiei nu fac nici o mențiune asupra unei eventuale participări a lui Ladislau Ugrai la proiectarea sau construirea bisericii. În schimb, citeva date din arhiva episcopiei unitariene dovedesc că, tocmai în epoca ridicării bisericii din Cluj, Ugrai abia era student la Academia de arte frumoase din Viena, unde se inițiază în tainele arhitecturii.

Astfel în ședința din 1 iulie 1794 a consistoriului, președintele acestuia anunță că a aflat de la « Ugrai László care învață la Viena că (acesta) ar putea fi propus prin consistoriu guberniului ca, după doctorul în medicină Barra István, să beneficieze de așa numita fundație Goldberg ». În dorința ca tinerii unitarieni să nu piardă continuitatea în a beneficia de această bursă, consistoriul hotărăște să-l propună pe Ugrai guberniului și-l roagă pe Mihai Salla să pregătească scrisoarea de recomandare¹⁹. În ședința din 6 iulie 1794 se aduce la cunoștința membrilor consistoriului acordul guberniului de a-l susține pe « numitul Ugrai László, care învață arhitectură civilă (de care cum se știe are mare nevoie și țara noastră)²⁰. În fine, în același plen, la 1 noiembrie 1794 se dă citire decretului guberniului prin care se acordă bursa fundației Goldberg lui Ladislau Ugrai pe timp de un an²¹.

În cursul cercetărilor am ajuns să cunoaștem două desene pe care le realizează în acești ani viitorul arhitect. Primul dintre acestea datează din anul 1790, este semnat în dreapta jos și reprezintă foaia de titlu a anului 1790 din *Fasciculus Rerum Scholasticarum*. Textul (fig. 1) este înconjurat de ghirlande de flori și fructe care atîrnă pe cele două laturi și se unesc deasupra în jurul unei urne care este desenată — ca de altfel și restul motivelor — destul de stingaci. Partea inferioară este o reprezentare simbolică a artelor destul de simplu alcătuită din elemente cum ar fi: o vioară, un fluier, un caiet cu portative și note, o paletă. Calitatea lucrării este modestă, repre-

zentînd pur și simplu contribuția unui elev de colegiu ceva mai înzestrat la împodobirea uneia dintre paginile registrului de însemnări a școlii.

Cu patru ani mai târziu — 29 aprilie 1796 — este desenul în creion de culoare brună (fig. 2), care se află într-un manuscris inedit din fosta colecție a colegiului unitarian. Manuscrisul reprezintă caietul de amintiri și autografe al lui Ioan Körmötzi (*album Amicorum et Benevolorum Joannis Körmötzi de N. Ajta*, 1794 7.7bris), datînd din anii 1794—1799. În acest caiet, în care și-au semnat numele în Cluj, Budapesta, Viena, Göttingen, Bratislava, sub texte în limbile latină, greacă, germană și maghiară, numeroși contemporani iluștri ai lui Körmötzi, găsim o singură pagină ilustrată (p. 71), sub care textul din dreapta ne asigură că desenul, reprezentînd o maternitate, este al lui Ladislau Ugrai: « Signat ab uno Amicorum/Ladislao Ugrai m.p. »²². Mai ales în ceea ce privește figura feminină, desenatorul dovedește o oarecare pricepere în execuție; personajul este desenat cu siguranță, liniile au fluență și reușesc — cu ajutorul hașurilor gradate — să descrie volumele destul de convingător. Sumar rezolvate sînt însă miștile personajului, ca de altfel și felul în care e desenat copilul, a cărui expresie este mult mai exterioară și mai comună decît a tinerei femei. Jocul faldurilor, ca și tipul de frumusețe, indică orientări clasiciste.

După cum se poate vedea din cele de mai sus (inclusiv din informațiile formulate în note), în ceea ce îl privește pe arhitectul inginer Ladislau Ugrai, cunoscîndu-i doar două desene, semnate de el însuși, precum și o serie de date biografice sigure, sîntem obligați în prezent să renunțăm la aproape toate atribuțiile mai vechi, lipsite de orice temei documentar. Biografia meșterului va trebui cercetată în continuare, pentru a lămuri cu precizie ce anume poate fi legat cu adevărat de numele lui în arhitectura barocă tîrzie a Transilvaniei. În orice caz, e limpede de pe acum că aprecierile mai vechi, fără excepție, au fost exagerate, cel mai adesea în dauna altor meșteri pe care numai ca urmare a cercetărilor din ultimul timp am ajuns să-i cunoaștem.

MIRCEA ȚOCA

VASILE SERAFIM, PICTOR DIN SECOLUL AL XIX-LEA

Vasile Serafim, Basile Serafim sau Vasile Serafim fiindcă semnează în cite trei felurile, pictor iconar și laic din secolul al XIX-lea, este aproape necunoscut. Numele lui a fost pomenit în legătură cu acela al fratelui său mai mic, Anton

Serafim, pictor de biserici¹, și acela al nepotului Dimitrie Serafim, elev al lui Aman, Tattarescu și Stăncescu², apoi student la Școala de belle arte din

²² Biblioteca Acad. Rom., Filiala Cluj, M.S.U., nr. 3, p. 71.

¹ Mort la 21 martie 1911 conform actului de deces nr. 1929/1911 din Condica de înmormîntări a bisericii Sf. Ilie-Rahova, București. În mormîntat la cimitirul Belu, fig. 74, mormintele 9 și 10.

² A urmat cursurile Școlii naționale de arte frumoase din București între 1879 și 1887, după cum rezultă din condica matricolă a arătatei școli, fila 10. Arhiva Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », București.

¹⁷ Ibidem, *Fasciculus XXXIII*, doc. nr. 4 (în transcrierea lui Lörinczi Mihály).

¹⁸ Ibidem, *Protocollum Ecclesiae Unitariorum Cludiop*, 1778—1805, p. 66 și următoarele.

¹⁹ Arhiva episcopiei unitariene din Cluj, *Prot. Repr. Cons.* 1791—1801, p. 118.

²⁰ Ibidem, p. 121.

²¹ Ibidem, p. 125.

Paris și expozant la Salonul din acel oraș³ unde a obținut o mențiune pentru tabloul «Adevărul și minciuna»⁴ și, în sfârșit, profesor la Școala de belle arte din București. Despre biografia și opera lui Vasele Serafim nu s-a cunoscut, pînă acum, mai nimic⁵.

Principala sa îndeletnicire artistică a fost aceea de iconar. Aceasta rezultă din inventarul «averei decedatului Vassile Serafim» întocmit la 13 aprilie 1879 de către «membrul suplinitor al Tribunalului Ilfov S. I. civ.», care a mers la domiciliul pictorului în str. Vulturi nr. 15 din București, unde a găsit pe «D-na Serafim, soția decedatului V. Serafim și tutore legală a minoanelor sîele fiice Elisabeta și Cleopatra ș-a minorului Stelian, și pe Dnu Nicolae Serafim fiu majore al defunctului»⁶. La nr. 12 al inventarului este trecută una icoană cusută cu jenil și fir cu pervaz⁷, la nr. 22 două icoane de argint dintre care una Sf. Nicolae suflat cu aur și alte șase ordinare⁸, iar la nr. 33 șazececi și trei de icoane de lemn zugrăvite de diferite mărimi și citeva dintre ele cu pervaz, plus una cruce nezugrăvită⁹.

Deci, Vasile Serafim a lucrat icoane în cantități mari pînă aproape de moartea sa întîmplată la 30 noiembrie 1878 orele 20¹⁰. Este probabil ca între data morții și 13 aprilie 1879, data inventarului, soția văduvă să fi vîndut din stocul de icoane rămas, ca și din avere, ceea ce ar explica suplica fiului Nicolae Serafim¹¹ de a se deschide succesiunea și «de a popri și respinge ori ce vînzare garantie, epoteci sîeu ori ce alte acte privitoare la sus citata avere, fără a avea și consimțimîntul meu»¹².

³ ELENA MATESCU, *Dimitrie Serafim (1862–1931)*, în S.C.I.A., tom. 13, nr. 1, 1966, p. 124 și urm.

⁴ «Adevărul și minciuna» se păstrează, astăzi, în depozitele Muzeului de Artă al Republicii, inventar nr. 1494

⁵ ELENA MATESCU, *loc. cit.*, arată că Vasile Serafim a fost îndrumătorul fratelui său mai mic, Anton Serafim, precum și al pictorului Gheorghe Pompilian.

⁶ Arh. stat. județul Ilfov, fond. Trib. Ilfov, S. III civ. cor. Succesiunea Serafim Vasile, dos. nr. 744/1881, p. 5.

⁷ Ibidem, p. 4.

⁸ Ibidem, p. 4 verso.

⁹ Ibidem, p. 13.

¹⁰ Arh. stat. Oraș București, inventar nr. 896, act nr. 1338 din 1 decembrie 1878 în Registrul Stării Civile pentru morți al Culoarei de Negru pe anul 1878, vol. 7–8, fila 69.

¹¹ Pictor, profesor de franceză și desen la Pitești. Născut la 20 august 1847 conf. act. botez nr. 18/1847, Biserica Popa Rusu din București, aflat în dos. nr. 47/1882 de căsătorie al Oficiului Stărei Civile Pitești. A urmat cursurile Școlii de belle arte din București, secțiunea pictură, obținînd medalia de bronz la «Concursulu dupe anticu alu anulu scolaru 1869–1870», după cum rezultă din certificatul Școlii naționale de belle arte, semnat de Th. Aman, păstrat de Traian Serafim, fiul. În timpul școlarizării își schimbă numele în N. Vasilescu. În 1878 a revenit la Serafim. Mon. of. 5/17 aprilie 1878.

¹² Arh. stat. jud. Ilfov, fond. Trib. Ilfov, S. III civ. cor. Succesiunea Vasile Serafim, dos. nr. 744/1881, p. 1. În inventarul făcut, în afară de mobile, bijuterii și obiecte casnice, se enumeră și proprietățile imobile rămase de pe urma defunctului: casa din str. Vulturului nr. 15 cu cinci camere,

Amănunte biografice privitoare la artist sînt furnizate de către urmași¹³ și de actele descoperite în arhive. Familia este originară din Varna, venită de îndelungată vreme acolo din insula Tines unde se refugiase, mai de mult, din Italia. Descendenții nu posedă, însă, documente care să sprijine tradiția obîrșiei latino-romane existentă în neam.

Tatăl pictorului nu este cunoscut încă. Mama sa a fost Vasilichia Serafim¹⁴, iar frate mai mic Anton Serafim¹⁵, pictor de biserici declarat «tovarăș»¹⁶ de atelier și prieten de aproape cu Grigorescu¹⁷.

Din căsătoria artistului cu Fani (Ștefania)¹⁸ au rezultat doi fii, Niculae și Stelian, și trei fiice, Cleopatra, Aneta și Elisabeta (Veta) Serafim.

dependințe și grădină; casa din str. Filaret nr. 42 cu patru camere și grădină; două prăvălii în str. Căldărari nr. 22–24.

Casa din str. Filaretului, Culoarea Albastră, comuna București, plasa sub: Vlădică, județul Ilfov, a fost clădită pe terenul de 23 stinjeni, 2 palme lungime și 17 stinjeni lățime, embatic cumpărat cu 1 700 lei de «Vasile Serafim Zugravu» de la niște particulari la 2 iulie 1851 și aflat pe moșia «Monastiria Mitropolie» (Arh. stat. București, fond. Mitropolia Țării Românești, 1844–1852, ms. 153, fac. 309). Pictorul a devenit proprietar deplin al terenului în baza actului de răscumpărare nr. 107 din 1 iulie 1868 potrivit legii din 15 iulie 1866, Mon. of. nr. 76/1868 (act proprietate Ecaterina Col. Drăghicescu, nepoată).

Tot pe ulița Filaretului, Vasile Serafim a mai cumpărat cu 800 lei un loc embatic de șazececi și șase stinjeni pătrați, cu actul nr. 37 din 14 iulie 1847 (Arh. stat. Buc., fond. Mitropolia Țării Românești, 1844–1852, ms. 153, p. 94 v.). De asemenea, cu 340 galbeni austrieci a cumpărat în 1858 casele și locul din Mahalaoa Vlădichi ulița Filaretului Vopseaua Albastră, embatic Mitropolie, (Arh. stat. Buc., fond. Mitropolia Țării Românești, 1858–1861, ms. 151, p. 37). Deci, pictorul era om cu stare materială bună.

¹³ Informator Gheorghe Serafim, nepot direct, căruia îi mulțumim și pe această cale pentru amabilitatea cu care ne-a pus la dispoziție tot ceea ce a cunoscut despre bunicul și familia sa.

¹⁴ Arh. stat. Oraș București, inventar nr. 698, registrul Stării Civile pentru morți al Culoarei de Roșu pe anul 1879, vol. 3–5, fila 4, act. nr. 404. Vasilichia Serafim, de 80 de ani, originară din Varna, fiica lui Dimitrie și Maria, moare la 15 mai 1879, orele 8 dim., în casa sa din suburbia Curtea Veche, str. Căldărari nr. 13. Declarația de moarte a fost făcută de către nepotul ei Nae Serafim, din str. Căldărari nr. 24. Este pictorul și profesorul de desen și franceză de mai tirziu din Pitești.

¹⁵ Mort în vîrstă de 73 de ani de «pleumonie» și înhumat la 21 martie 1911 potrivit act. deces nr. 1729/1911 trecut în Condica de înmormintări a Bisericii Sf. Ilie-Rahova, București. Are mormîntul la Belu, fig. 74.

¹⁶ GH. OPRESCU, *Pictura românească în secolul XIX*, ed. a II-a, București, p. 159, nota 1.

¹⁷ Vasile Serafim a mai avut frați pe: Mihai Serafim, Tănase Serafim, Tutoșe Coconi, soră domiciliată în Varna, Leandru și Trandafir Serafim stabiliți la Varna, și Romeo Serafim, plecat în Spania sau Portugalia.

¹⁸ Între actele cunoscute pînă acum, numele soției lui Vasile Serafim apare pentru prima dată în Extrasul din registrul de nașcuți pe anul 1865, nr. 104, al Primăriei comunei

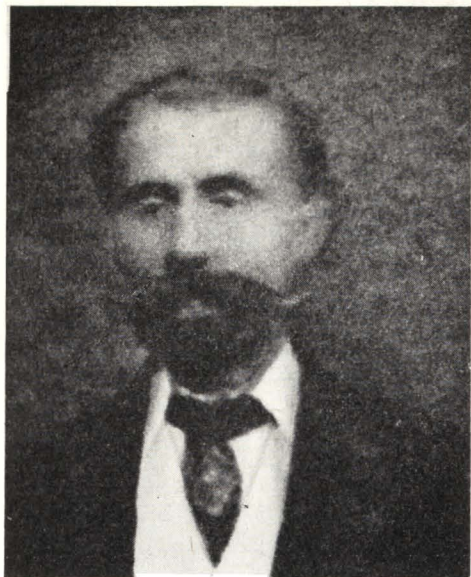


Fig. 1. — Vasile Serafim. Detaliu din fotografia făcută la Paris.

Nicolae V. Serafim a fost pictor și profesor de desen la Pitești¹⁹. Mort în 1922.

Stelian V. Serafim a învățat sculptura la bătrînul Karl Storck fără să i se cunoască vreo activitate artistică. Pînă la urmă, a muncit ca funcționar la Institutul meteorologic. Mort în 1936.

Dacă alăturăm acestora pe verii lor, copiii lui Anton Serafim, anume: Petre Serafim²⁰, pictor,

Uliești, plasa Cobia, județul Dimbovița, eliberat la 18 august 1883 la suplica lui Stelian Serafim, document din care rezultă că Stelian s-a născut la 25 septembrie 1865 din părinții ortodocși Vasile Serafim și Fani Serafim, botezat fiind de către preotul Tudor și avînd naș pe Stelian. Act în posesia Aretiei Serafim, soția văduvă a lui Stelian V. Serafim.

¹⁹ Vezi nota 11 de mai sus. Fiul său, Traian Serafim, pensionar, trăiește și locuiește la Pitești. Este un apreciat cîntăreț amator la vioară și deține următoarele lucrări ale tatălui său, Nicolae V. Serafim, pictor: 1. « Natură moartă cu vioară », ulei pe pînză, 68/84 cm. Pe ea scrie: « Sérénade. Paroles françaises de Mr. Belanger. Musique de Franz Schubert »; 2. « Victoria înțelepciunii asupra răului. Copie d'après Rafael de N. V. Serafim »; 3. « Iisus între 2 apostoli. N. V. Serafim P. P. 1881, copie d'après Bernhardt Van »; 4. « N. V. Serafim și Sofia N. Serafim », soția, ulei pe pînză, 73/112 cm, « 1882 Noembr., N. V. Serafim, Pitești ».

²⁰ Născut la 13 mai 1867 și mort la 2 mai 1910. A urmat Școala națională de arte frumoase, Secția pictură, între 1888 și 1892, obținînd numeroase mențiuni și medalii de bronz și de argint, potrivit datelor din Registrul matricol al elevilor și elevelor școlii respective, document aflat în arhiva Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », București. A expus în cadrul Expoziției Cercului artistic de la Ateneu din 1902 tabloul « Interior de pădure »; la a 15-a Expoziție a Societății Cercul artistic din capitală din 1905, nouă tablouri dintre care presa timpului relevă: « Apus de pădure », « În marginea pădurii » și « Călcătoarele »; la Expoziția oficială a Ministerului Instrucțiunii Publice la

Dimitrie Serafim²¹, pictor, Valeria Serafim, căsătorită cu Vasilescu Constant, pictor, apare limpede că familia Serafim era un neam de oameni cu deosebită aplecare către artele frumoase. Lucrările lor sînt împrăștiate în diferite biserici și case particulare de unde, cu încetul, vor fi adunate ca un patrimoniu artistic corespunzător timpului cînd au trăit²².

Zugravul de subțire Vasile Serafim a locuit, cîva timp, în București pe str. Căldărari²³ la nr. 22. Atelierul îl avea, însă, pe str. Vulturi nr. 15, astăzi nr. 27—29, sectorul 4, într-o clădire din fundul curții care a fost dăruită. Ființează și acum, la stradă, imobilul în care pictorul a locuit către sfîrșitul vieții, el și familia sa, și unde a murit, după cum s-a mai arătat, la 30 noiembrie 1878, în vîrstă de 62 de ani²⁴. După data indicată s-a așezat în biserica Ceaș-Radu din București o icoană intitulată: « Izvorul Tămăduirei », semnată de « Nicu V. Serafim, pictor 1880 », fiul, pe care s-a trecut mențiunea: « Făcută cu cheltuiala Roabei lui Dumnezeu Ștefana V. Serafim în memoria decedatului ei soț ».

Deoarece a murit în vîrstă de 62 ani, în anul 1878, înseamnă că s-a născut în 1816, la Varna,

Palatul Ateneului, în 1908, tablourile « Portretul d-lui I. B. » și « În pădure (apus) ». În colecția Muzeului de Artă al Republicii se păstrează două portrete de femeie, inventar nr. 5639 și 7896, iar în colecții particulare « Lacco Como », ulei pe pînză, 54/37 cm (proprietate dr. David Mihai), Valeria, sora mai mică a pictorului, reprezentată ca « Femeia care calcă », ulei pe carton, 21/28 cm, și portretul lui Anton Serafim, tatăl pictorului, el însuși pictor, ulei pe pînză, 32/42 cm (ultimele două proprietate Roland Constantinescu).

²¹ Pînă astăzi, Muzeul de Artă al Republicii deține în depozit un tablou de Anton Serafim, trei tablouri de Petru Serafim, douăzeci și două de tablouri de Dimitrie Serafim. Muzeul Simu deține trei tablouri de Dimitrie Serafim.

²² BARBU BREZIANU, *Rudimente de învățămînt artistic la zugravii de subțire din Moldova și Țara Românească*, S.C.I.A., nr. 1, 1962, p. 81, citează familia Serafim ca exemplu de învățămînt pictoricesc familial.

²³ Imobilul din str. Căldărari a fost cumpărat cu 600 galbeni de către Fănica Serafim cu autorizarea soțului său Vasile Serafim, cu actul de vinzare-cumpărare autentificat la nr. 2744 din 23 mai 1872 (dos. nr. 1176/72 Trib. Ilfov, s. a III-a civ. cor.). La Arhivele statului Serv. județ Ilfov, fond Trib. Ilfov s. III civ. cor., dos. 744/1881, se află dovada scrisă că atît imobilul din str. Căldărari nr. 22, cit și acela de la nr. 24, au fost expropriate pentru rectificarea cursului Dimboviței, plătindu-se soției și fivelor minore ale pictorului 6 000 lei, fapt relatat în Adresa nr. 16877 din 23 febr. 1881 a Serv. Contencios al Primăriei comunei București către Trib. Ilfov s. I civ. cor.

²⁴ Arh. stat. Serv. Municipiul București, inventar nr. 896, Registrul Stării Civile pentru morți al Culoarei Negru pe anul 1878, vol. 7—8, fila 69.

Astăzi, în casa în care a locuit pictorul se află întreprinderea de plante medicinale din București. Ar trebui pusă o placă memorială pe imobil, fiindcă acolo au locuit cîva timp Anton, Petre, Nicolae și Dimitrie Serafim, plus Vasile Serafim, toți pictori.

mama sa Vasilichia Serafim avînd 17 ani²⁵. Nu se cunoaște data cînd pictorul a venit la noi și nici motivele pentru care a părăsit locurile natale ca să se așeze la București.

Descendenții²⁶ știu că împrejurul locuinței și atelierului din strada Vulturi erau vii și livezi, pictorul însuși fiind proprietarul unor astfel de culturi²⁷. Sub casă există încă o pivniță mare, boltită, în care Vasile Serafim păstra produsele viei, cît și lucrurile ce aducea din nenumăratele călătorii făcute atît în țară cît și în străinătate.

A fost și în Franța, la Paris. Aceasta rezultă dintr-o fotografie²⁸ care reprezintă pe Vasile Serafim și soția sa Ștefania și pe care scrie: « Londres, Paris, Rennes, Photographie Parisienne, J. Marie, Peintre et Photographe »²⁹. Astfel se explică, poate, însemnarea în litere chirilice din manuscrisul rămas de la Serafim cu desene de sfinți, note de lucru și tot felul de rețete: « din franțuzește », adică traduse din franțuzește³⁰. În acest manuscris artistul și-a trecut notațiile în mai multe limbi: franceză, română, latină și greacă. Grafica sa în alfabetul și limba greacă îl arată drept om cult. Ar fi interesant de făcut cercetări în arhivele din Varna unde, posibil, s-ar găsi date care să lămurească începuturile vieții lui Vasile Serafim și amănunte asupra primilor săi pași către lumea știutorilor de carte și a pictorilor.

★

Așa cum s-a întîmplat cu opera multor pictori din epoca respectivă, din creațiile artistice ale lui Vasile Serafim se cunosc, deocamdată, puține. În absida din partea dreaptă a bisericii Domnița Bălașa, pusă pe o masă, se află icoana Sfînta Troiță, ulei pe lemn, 31 × 25 cm. Trupul gol al lui Iisus este acoperit parțial cu o mantie bordeaux. Își sprijină picioarele pe globul pămîntesc și pe nori, ca și Dumnezeu, cel de al doilea personaj al icoanei. Deasupra, Sfîntul Duh zboară în chip de porumbel înconjurat de raze. În partea stîngă, sus, scrie: « Sfînta », iar în dreapta sus: „Troia“. Jos, pictorul s-a iscălit: „1856, Basilie Serafim“.

În biserica Sf. Ilie de pe calea Rahovei din București³¹ este icoana Maica Domnului cu Iisus în brațe, ulei pe lemn, 68/54 cm. Fecioara mamă ține în brațe pe Iisus copil care are fața întoarsă către privitor. Ochii și obrazul îi sînt foarte expresivi. Pe verso scrie: « 1859 Marte în 10 prin osîrdia

Domnului Costache », iar în față, dreapta, jos, iscălitura: « Basilie serafim Z. 1859 ».

În aceeași biserică se mai află o a doua icoană, cu multe personaje, ulei pe lemn, 45,5/60 cm, care cuprinde, sus, Sfînta Treime, jos, pe Împărații Constantin și Elena, la stînga pe Sfîntul Mina și la dreapta pe sfîntul Nestor. Iscălitura: « 1859, Basilie Z. ».

La Mănăstirea Căldărușani este o altă « Sfînta Troiță » iscălită: « Basilie Serafim, 1859 », iar la biserica Răzvan din București se păstrează icoana « Soborul Arhanghelilor », ulei pe lemn, 50/60 cm, cu două bare din lemn pe verso și subiectul ce reprezintă (« Soborul Arhanghelilor ») scris sus, cu litere latine, în culoare albă.

Icoana reprezintă trei arhangheli care țin la mijloc un medalion cu cel de al patrulea arhanghel. În jur, șapte sfinți. Deasupra lor, Dumnezeu, cu jumătatea de sus a corpului ieșind din nori, binecuvîntează cu mîna dreaptă în timp ce în stînga ține globul pămîntesc. Sub Dumnezeu, din nori, ies capetele a trei copii-îngeri.

În cele patru colțuri, în medalioane, sînt pictați: evanghelistul Matei, stînga sus; evanghelistul Ioan, dreapta sus; evanghelistul Marcu, stînga jos; evanghelistul Luca, dreapta jos. Între ultimii doi, tot jos, tot în medalion, este « Sf. Pr. Ioan ».

Pe dreapta, de-a lungul marelui oval care înconjoară soborul Arhanghelilor, artistul s-a iscălit foarte citeț, cu litere latine albe: « Vasile Serafim, Pictor, 1867 ».

« China cea de taină », ulei pe lemn, mai mult lată decît înaltă, 25/41,5 cm, este proprietate particulară³². Împrejurul marginilor se află un chenar de 1 cm lățime pictat cu vopsea negru-maron închis.

Icoana reprezintă o încăpere cu coloane, tavan, perdea amplu drapată și o masă mare împrejurul căreia stau Iisus și Apostolii. Este semnată: « Vasile Serafim P. 1877 » și dovedește un efort de compoziție din partea artistului prin gruparea personajelor, animația care le agită, tipurile deosebite unele de altele. În ansamblu, pictura e străbătută de dinamism. Culorile s-au păstrat surprinzător de proaspete, ca și la « Maica Domnului cu Iisus în brațe » din biserica Sf. Ilie de pe Calea Rahovei și ca și la « Soborul Arhanghelilor » din biserica Răzvan, ceea ce mărturisește că artistul lucra cu materie primă de foarte bună calitate, probabil adusă prin import.

La cele de mai sus se adaugă cinci icoane ale Sfinților Cozma și Damian pe care Vasile Serafim le-a lucrat în anul 1858 pentru Spitalul Brîncovenesc, după cum rezultă din documente:

« Lei 10, adică zece galbeni am primit supt iscălitul pentru cinci icoane ale Sfinților Dohtori, care le-am făcut pentru spitalul cel nou, și spre dovadă am iscălit

Vasile Serafim Zugrav³³. 1858, Noiembrie 24 ».

²⁵ Vezi mai sus nota 14. Cum Vasilichia Serafim a murit în 1879 în vîrstă de 80 ani, înseamnă că s-a născut în 1799. Deci avea 17 ani în 1816 cînd a născut pe pictor.

²⁶ Gheorghe Serafim, nepot.

²⁷ În manuscrisul cu desene de sfinți și însemnări de lucru rămas de la Vasile Serafim, datat 1838, sînt și rețete de vinificație și îngrijire a vinului.

²⁸ Proprietate a Ecaterinei Nina Col. Drăghicescu, stră-nepoată.

²⁹ Sub « Londres » se află o coroană pe care este imprimat: « 1842—Londini — N. C. Noris Cassa ».

³⁰ Într-un viitor studiu ne vom ocupa de acest manuscris.

³¹ Cu începere din 1879, biserica se numește Sf. Ilie-Rahova. Înainte se numea Biserica de pe Calea Craiovei, iar mai înainte: Biserica de pe Podul Calicilor.

³² Proprietatea Aretiei Serafim, nora lui Vasile Serafim.

³³ Publicat de EMIL VÎRTOSU și ION VÎRTOSU în *Epitropia Așezămintelor Brîncovenesti — O sută de ani de la înființare — 1838—1938*, I, p. 411, document nr. 449.



Fig. 2. — Maica Domnului cu Iisus în brațe. Proprietatea Bisericii Sf. Ilie de pe Calea Rahovei, București.

Prețul de doi galbeni vădește că, la timpul respectiv, Vasile Serafim era pictor prețuit și răsplătit ca atare ³⁴.

În afara icoanelor, Vasile Serafim a lucrat și pictură laică. De la el a rămas un autoportret, ulei pe pânză prinsă în ramă din lemn, 62/77,5 cm, necunoscut pînă în prezent ³⁵, foarte alterat. Pe dos, pânza este petecită în două locuri. Cojituri ale vopselei strică tabloul, dar este posibilă restaurarea, opera devenind valoroasă prin unicitatea ei ³⁶.

Desenul este ferm, coloritul sigur, punerea în cadru reușită. Neîndoios, artistul mai pictase și alte portrete înainte de a realiza autoportretul, fiindcă numai așa se explică siguranța ce are în tratare. Cu toată foarte proasta stare a vopselelor, materialele din care erau confecționate diferitele obiecte ale îmbrăcăminteii se detașează unele de altele: piepții scrobiți ai cămășii, vesta din mătase, stofa hainei, aurul lanțului dublu și al brelocului de la ceas, inelul pecete din aur, butonii cu cîte o perla mică la mijloc.

Comparîndu-l cu alte tablouri din epocă se poate data aproximativ.

³⁴ În 1838, Nicolae Polcovnicul Zugravul se tocmește să picteze biserica Domnița Bălașa cu următoarele prețuri: 1 pantocrator, 1 pletitera, un botez, 2 ale stranelor, 3 la ferestre cu 20 galbeni; 4 ale mucenicilor, 2 ale cuvioșilor, 4 ale ctitorilor 10 galbeni. Vezi E. VÎRTOSU și I. VÎRTOSU, *op. cit.*, p. 184, documentul 227.

³⁵ Proprietatea Aretiei Serafim, noră, și a lui Gheorghe Serafim, nepot.

³⁶ Specialiștii au salvat și autoportretul lui Niculae Polcovnicul Zugravul care, de asemenea, era foarte deteriorat. Aproximarea o facem fiindcă și autoportretul lui Vasile Serafim este unic.

Factura cămășii și a butonilor seamănă cu acelea ale îmbrăcăminteii lui Gh. Tattarescu din autoportretul acestuia ³⁷. Lucrătura lanțului de ceas, forma brelocului, amintesc de aceleași obiecte din portretul D-rului Barasch (1864) de Gh. Tattarescu ³⁸. Ținuta corpului, însă, este alta decît a d-rului Barasch, pieptul fiind întors către stînga, așa cum au fost pictați Iordache Oteteleşeanu ³⁹ și Grigore Oteteleşeanu ⁴⁰ de C. Lecca.

Tonalitatea (aerul de familie) autoportretului se situează alături de aceea care se degajă din portretul D-rului Grunau ⁴¹ de C. Rosenthal, alături de autoportretul lui Teodor Aman ⁴², de portretul pictorului Carol Popp de Szatmary lucrat de Mișu Popp ⁴³ și de portretul lui Aga Iancu Manu ⁴⁴ realizat de Ion Negulici. Inelul-pecete pe care îl poartă în deget Vasile Serafim este identic ca formă cu acela pe care

³⁷ ADINA NANU, Gh. Tattarescu, București, E.S.P.L.A., 1955, reproducerea nr. 9.

³⁸ TEODORA VOINESCU, Gheorghe Tattarescu, 1818—1894, București, Edit. Monitorul oficial și Imprimeriile statului, Imprimeria națională, 1940, reproducerea XX.

³⁹ Colecția familiei.

⁴⁰ Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România.

⁴¹ ION FRUNZETTI, Pictorul revoluționar C. Rosenthal, București, E.S.P.L.A., 1955, reproducerea 23.

⁴² Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România.

⁴³ ION FRUNZETTI, Mișu Popp, București, E.S.P.L.A., 1956, reproducerea 2.

⁴⁴ Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România.



Fig. 3. — Icoană reprezentînd Sfînta Treime, pe împărații Constantin și Elena și pe sfinții Mina și Nestor. 1859. Proprietatea Bisericii Sf. Ilie de pe Calea Rahovei, București.



Fig. 4. — Soborul Arhanghelilor. Proprietatea Biserica Râșvan, București.



Fig. 5. — Cina cea de taină. 1877.

il poartă, în același deget arătător și pe aceeași falangă, marele clucer I. Făgărășeanu ⁴⁵.

Astfel fiind, deși fixarea în timp a realizării autoportretului nu se poate face cu precizie fiindcă este distrusă partea de jos a tabloului unde probabil se afla data (Vasile Serafim semna și data lucrării sale), totuși, din cauza asemănărilor arătate, se poate socoti că autoportretul a fost pictat între anii 1860 și 1868. În sprijinul acestei păreri vine și fotografia din ultimii ani ai vieții artistului: de la părul rar din autoportret pînă la lipsa totală de păr din fotografie ⁴⁶ au trebuit să treacă zece-cincisprezece ani, așa că fixarea anilor 1860—1868 ca dată probabilă a autoportretului apare ca verosimilă.

Pe lângă preocupările artistice, este probabil că Vasile Serafim a fost interesat și de evenimentele politice importante întimplăte în țară în timpul său. Dovadă o face tabloul în ulei pe pînză, 68/77 cm, întinsă pe ramă din lemn, intitulat: « Unirea principatelor » ⁴⁷ și purtînd mențiunea: « tradusu de Vasile ⁴⁸ Serafim, 1863 ».

Cum însuși autorul arată, compoziția nu îi aparține. El a transpus în culoare (« tradusu ») opera altcuiva și această altă operă este cunoscută tot sub

numele de « Unirea Principatelor » și aparține lui Gh. Tattarescu, multiplicarea ei făcîndu-se de către librăria editoare George Ioanid ⁴⁹ în anul 1857. Presa timpului dă amănunte: « Acest tablou este continuarea celui de la colegiu. Pictorul, neavînd însă timp suficient pentru a face un mare tablou, s-a mărginit numai la desen, rămînînd ca mai pe urmă să trateze același subiect într-un tablou mare » ⁵⁰.

Acest « tablou mare » nu a fost realizat de către Tattarescu sau, cel puțin pînă astăzi, nu s-a descoperit transpunerea în culori de către artist a lito-grafiei sale « Unirea Principatelor ».

A făcut-o Vasile Serafim.

Poate Vasile Serafim a vrut să susțină lupta lui Ioan Cuza din acel an atît de frămîntat cînd s-a realizat secularizarea averilor mănăstirești ⁵¹, sau, poate, i s-a dat o comandă de către oficialități ca încă un argument în lupta ce se ducea împotriva puterilor dușmane României care se temeau să nu se proclame independența ⁵². În orice caz, realizarea lui Tattarescu i-a plăcut mult dacă s-a ostenit să o redea în culoare.

Compoziția originalului este strict respectată, iar mențiunea « tradusu de Vasile Serafim, 1863 »

⁴⁵ Portret de C. Lecca datat 1868. Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România.

⁴⁶ Mort la 1878. Fotografia este proprietatea Ecaterinei Nina Col. Drăghicescu, nepoată, și înfățișează pe artist, bătrîn, și pe soția sa, înconjurați de copii, printre care și viitorii pictor Nicolae și sculptor Stelian Serafim.

⁴⁷ Proprietate Aretia Serafim, noră, soția lui Stelian V. Serafim, sculptor (15 septembrie 1865—1923).

⁴⁸ Din diferitele semnături ce am consemnat rezultă că pictorul nu era consecvent în redarea numelui său de botez, semnînd: Vasile, Vasilie sau Basile, ori Basilie.

⁴⁹ Proprietate a Muzeului Gh. Tattarescu, București.

⁵⁰ *Patria*, nr. 40, din 3 iulie 1857.

⁵¹ Legea secularizării averilor mănăstirești a apărut în Jurnalul oficial al Principatelor Unite române nr. 251 din 17 decembrie 1863, anul transpunerii în culori a « Unirii Principatelor » de către Vasile Serafim.

⁵² Pentru a arăta interesul deosebit al secularizării averilor mănăstirești, Cuza i-a scris lui Ali-pașa: « În această chestiune nu sînt domnul românilor, sînt însăși România », vezi broșura *Alexandru Ioan Cuza, 1859—1866*, București, 1932, p. 48, fără nume de autor.



Fig. 6. — Priveliște din munții Balcani. 1861. Proprietatea Aretia Serafim.

limitează contribuția sa la numai ceea ce a făcut. Totuși, adaugă în josul pînzei titlul « Unirea Principatelor » scris cu litere mari de tipar, albe, înalte de o jumătate de centimetru, ca și cînd artistul ar fi dorit ca acest fapt — Unirea Principatelor — să fie reținut de privitor.

Prezența lui Serafim se deslușește și în interpretarea liberă a unor amănunte ale tabloului⁵³. Astfel, steagul pe care îl ține femeia ce reprezintă Muntenia și care se desfășoară în spatele personajelor-simbol este mai lungueț și mai amplu drapat decît corespunzătorul desenat de Tattarescu. Cămășile și costumele Munteniei, Moldovei și bătrînului din josul tabloului (ciobanul Bucur) sînt mai bogate în cute și falduri decît acelea din litografia din 1857. Personajul cu barbă care varsă apă dintr-un vas în dreapta compoziției (Dunărea?) este plasat ceva mai jos de Vasile Serafim decît îl așezase Tattarescu. Norul pe care cele două femei-simbol își sprijină picioarele este mai colțuros iar figurile lor sînt mai dure decît în litografie.

Versiunea lui Vasile Serafim a « Unirii Principatelor » stabilește că litografia lui Tattarescu a avut un corespondent colorat, precizează că artistul a făcut și pictură laică pe lîngă aceea de icoane și de biserici și lămurește că realizarea autoportretului nu a fost un capriciu singular. În plus, semnătura și titlul operei scrise total în caractere latine dovedesc

⁵³ Subiectul a tentat și pe alții. În *Calendarul prosperității* pe anul 1858, Jean Pernet publică o litografie tratînd despre Unirea Principatelor. În *Românul* din 26 octombrie 1857 se anunță că Teodor Aman a expus la G. Ioanid, librar, un tablou cu tema « Unirea Principatelor ». Acad. prof. G. OPREȘCU citează o « Unire a Principatelor » a lui Petru Alexandrescu la Paris, în 1858 (*Pictura românească în secolul XIX*, ed. a II-a, București, 1943, p. 121). Anunțatorul român a adus la cunoștința publică, în nr. 89, p. 4, din 4 decembrie 1857, apariția litografiei lui Tattarescu. Tema, deci, preocupa în mod susținut mințile în epoca respectivă.

că, în anul 1863, Vasile Serafim se românizase complet semnînd « Vasile » și renunțînd la literele chirilice sau grecești pe care le amesteca în alfabetul de tranziție ce întrebuița pînă la acea dată.

Cu doi ani înainte a pictat alt tablou intitulat de posesori⁵⁴ « Priveliște din munții Balcani », ulei pe pînză, 78/71 cm, cu ramă din lemn. Pictorul semna încă: « Basile Serafim, 1861 ».

Tabloul reprezintă un drum larg de sat care trece pe lîngă o clădire parter-etaj plasată mai către fund. Stînci sînt spre dreapta drumului și o țădure în stînga imobilului. Drumul este curmat de pîriul care se transformă în cascadă în dreptul stîncilor. Departe, se profilează munți sub cerul acoperit de nori.

În afară de casă, stînci, pădure, munte, drum și apă, artistul a pictat și cîteva personaje: doi bărbați care stau de vorbă, o femeie care se îndreaptă către pădure, două siluete — poate pescari — pe malul riului, o a doua femeie în fața scării care urcă în casă. Mersul acesteia din urmă este sugerat prin mijloace simple — brațul drept puțin îndepărtat de corp și pete de culoare și lumină peste fustă care dau impresia că piciorul de dedesubt se află ridicat, gata să înainteze un pas. Femeia reprezintă punctul central către care converg nuanțele de culoare ale întregii lucrări. Integrarea totală a personajelor în colțul de natură respectiv dă căldură tabloului. Prin aceasta, Vasile Serafim se deosebește, de pildă, de Anton Chladek care, pentru unele dintre peisajele sale, este lipsit de elan⁵⁵.

⁵⁴ Proprietate Aretia Serafim, noră, și Gheorghe Serafim, nepot.

⁵⁵ Vezi RADU IONESCU, *Opere de Anton Chladek puțin cunoscute*, în S.C.I.A., an. I, 1954, 3—4, p. 270, reproducerea tabloului « Seara » (peisaj) și ION FRUNZETTI, *Etapele evoluției peisajului în pictura românească pînă la Grigorescu*, în S.C.I.A., an. VIII, 1961, 1, p. 91, reproducerea tabloului « Peisaj ».

Tipurile variate ale apostolilor din «China cea de taină», ale arhanghelilor din «Soborul Arhanghelilor», figura expresivă a copilului Christ din «Maica Domnului cu Iisus în brațe», înfățișările deosebite ale Sfinților Mina și Nestor adunați pe aceeași icoană cu împărații Constantin și Elena, veridicitatea din autoportret, ca și felul în care este reprezentat peisajul din «Priveliște din Munții

Balcani» vădese la Vasile Serafim o înclinare către realism.

Fără să fie deschizător de drumuri, în puținul cît cunoaștem pînă acum din opera sa — și ținînd seama de starea generală a artei pictoricești din preajma mijlocului secolului trecut la noi în țară — Vasile Serafim reține atenția.

GEORGE P. NEDELCU

DATE NOI ÎN LEGĂTURĂ CU PICTORUL COSTACHE PETRESCU

Intrat în istoria artei românești prin cunoscuta acuarelă «Constituția din București de la 11 iunie 1848», Costache Petrescu este pictorul despre care se știa foarte puțin. Nici o informație anterioară sau posterioară anului 1848 nu se deținea despre el, așa că, pe bună dreptate, se putea afirma că «este produsul artistic al revoluției de la 1848»¹.

Moștenirea sa artistică se reduce la amintita acuarelă, care, în treacăt fie zis, avea o mai mare importanță documentară (fapt pentru care și este prezentă în mai toate manualele de istorie a României) decît artistică, și la încă două portrete: al lui I. Eliade Rădulescu și al unui personaj-ostaș al revoluției, îmbrăcat în costum oltenesc². De aici se dedusese că «el se numără printre prietenii lui Eliade și că a participat la revoluția de la 1848»³.

Recenta semnalare⁴ a unui dosar la Arhivele statului din Craiova⁵ vine să completeze modestele date despre Costache Petrescu.

Astfel, de la capul locului, trebuie spus că e vorba de urmărirea averii lui Costache Petrescu⁶, «pictor din Craiova», de către avocatul Theodosie Bodescu, din aceeași localitate, pentru datorie de bani.

Răsfoirea dosarului permite urmărirea evoluției procesului dintre cei doi și scoate la iveală o serie de date despre pictorul Costache Petrescu.

Astfel, procesul început în ianuarie 1875 continuă pînă la 8 august același an, cînd Tribunalul Dolj, secția a III-a, prin hotărîrea nr. 18/1875 (rămasă definitivă), «osîndește la plata datoriei» pe Costache Petrescu și dispune să i se scoată la licitație averea imobilă la 6 decembrie 1875.

Că este vorba de Pictorul Costache Petrescu cel de la 1848 nu încapă îndoială. Actele aflate la dosar

o dovedesc cu prisosință. Iată-l, astfel, semnînd un act: «Am primit comandamentul la 17 iunie 1875, C. Petrescu», iar mai jos «D-lui Constantin Petrescu pictor din Craiova»⁷. Semnătura, ca și ductul scrisului, amintesc, deși au trecut 27 de ani de atunci, de acelea de pe acuarela «Constituția din București de la 11 iunie anul 1848». Aceeași semnătură apare în mai multe rînduri, fapt ce întărește astfel convingerea că e vorba de una și aceeași persoană.

Din dosarul respectiv aflăm că e vorba de o datorie contractată de pictor de la amintitul avocat în trei rînduri: 4 martie 1872, 23 iunie 1873 și 21 octombrie 1874, ceea ce ne determină să credem că cel puțin pentru acești ani C. Petrescu a fost locuitor al Craiovei.

Intrînd însă mai în amănuntul datelor prin citarea averii lui Costache Petrescu, «un loc cu două perechi de case și alte dependențe situate pe dînsul cu grădină compusă, o pereche case de cinci camere cuhnîe, iar cea de-a doua de trei camere foisoru cu geamlîcu, de desubt pivniță, osebit grajd și șopron, toate construite de zid și acoperite cu olane, însă cea de-a doua casă cu șendriile, locul caselor se învecinește la răsărit cu șoseaua ce merge la gara drumului de fier, la miazăzi cu strada ce conduce la biserica Sfîntul Spiridon, la apus cu casele preotului Dimitrie Gerotă și la miazănoapte cu grădina debitorului...», putem face trei constatări:

1. Mai mult ca probabil, existența «foisorului cu geamlîcu» trebuie pusă în legătură cu locul atelierului de pictură.

2. Casa este situată în inima orașului, fapt ce în profesarea meseriei sale, pe atunci, avea mare importanță.

3. Este vecin cu casa tatălui doctorului Gerotă, profesorul de anatomie al lui C. Brîncuși la Academia de arte frumoase din București, vestitul popă Dimitrie Gerotă.

Din cercetarea mai departe a dosarului amintit, mai aflăm că în urma publicării licitației în *Gazeta Craiovei*, nr. 90 din 7 septembrie 1875, N. Constantinescu, tot din Craiova, se adresează și el Tribunalului Dolj, aducînd la cunoștință că întreaga avere a lui Costache Petrescu este ipotecată de către el din 1873, cu acte legalizate de tribunal și pentru o sumă mai mare și că la vînzarea prin licitație a

¹ P. CONSTANTINESCU-IAȘI, *Trei pictori români în revoluția de la 1848*, București, Edit. de stat, 1948, p. 5.

² De obicei se spune «unui pandur din cetele revoluționarilor olteni» și se precizează «desen în laviu», *Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R.*, vol. II, sec. XIX, București, Edit. Academiei R.P.R., 1958, p. 82.

³ G. OPRESCU, *Grafica românească în sec. al XIX-lea*, vol. I, București, 1942, p. 30.

⁴ Semnalare făcută de tov. Al. Petrescu de la Arhivele statului Craiova.

⁵ Arhivele statului Craiova, Fondul Tribunalului Dolj, Secția a III-a, inventar nr. 490/1875, dosar nr. 908.

⁶ În actele respective apare cînd Constantin, cînd Costache Petrescu.

⁷ Formula se repetă în mai multe adrese.

respectivei averi trebuia să se țină cont și de el ca creditor privilegiat.

În această situație, Tribunalul se vede nevoit să solicite cercetarea registrelor de popriri pe anii anteriori și constată, cu acest prilej, că pe imobilul respectiv s-au mai pus popriri la:

— « 11 februarie 1849 cu adresa Tribunalului Dolj, secția II, nr. 395, pentru despăgubirea zestreii soției sale »;

— « anul 1851, idem, cu adresa nr. 97/851, de la nr. 518, anul 1850 pentru zestre »;

— « anul 1873, ianuarie 21, ipotecă la nr. 145 pentru împrumut de lei noi 11 958 de la N. Constantinescu ».

Or, toate aceste noi amănunte ne ajută să putem preciza că imobilul este proprietatea sa încă din 1849, iar de Craiova îl leagă o perioadă de cel puțin 26 de ani și că a fost căsătorit și s-a despărțit de soție.

În finalul dosarului, ca amănunt, poate nu lipsit total de interes, aflăm că la 3 decembrie 1875 Th. Bodescu cere încetarea acțiunii, întrucât i s-a achitat suma datorată și de aceea Tribunalul Dolj hotărăște închiderea procesului⁸.

Iată dar cum pentru tânărul pictor de la 1848, care, influențat de ideile înaintate ale timpului, încercase să surprindă, în cele trei lucrări amintite, aspecte ale revoluției de la 1848 din Țara Românească, se precizează acum câteva date biografice. Costache Petrescu a fost deci oltean, a trăit mulți ani la Craiova, a dus o existență nu tocmai liniștită din punct de vedere material și-n tot acest timp a fost cunoscut ca « pictoru din Craiova ». Ce pictură a făcut în această perioadă de timp, ce se mai păstrează de la el, rămîne ca timpul să scoată la iveală.

PAUL REZEANU

ARCUL DE TRIUMF DIN BUCUREȘTI

Contribuții documentare

Moro: „Glorie celor ce prin lumina minții și puterea sufletului au pregătit unitatea națională”.

„Glorie celor ce prin vitejia și prin jertfa lor de sînge au înfăptuit unitatea națională”.

(Textele de pe panourile laterale ale Arcului de triumf)

Pe magistrala care străbate orașul București de la nord la sud venind dinspre Ploiești, după ce ai trecut pe lângă Combinatul poligrafic « Casa Scînteii », privirea este reținută de silueta zveltă a monumentului Arc de triumf. Ridicat la punctul de intersecție a două principale artere de circulație, Arcul de triumf oferă trecătorului prilejul aducerii aminte, a evocării faptelor de vitejie ale înaintașilor care au realizat acte de bravură, înscriind pagini nepieritoare în istoria zbuciumată a poporului român. Pe aceeași șosea, la 1878, a fost ridicat¹ ad-hoc un Arc de triumf pe sub care au trecut oștile biruitoare, care se întorceau de pe cîmpul de luptă, după ce prin jertfa lor de sînge cimentaseră actul independenței de stat al țării noastre. Bucureștenii au primit sărbătorește armata română, la 8 octombrie 1878, organizînd mari serbări la Băneasa, șoseaua Kiseleff, calea Mogoșoaiei, devenită cu acest prilej Calea Victoriei. La șosea, la rondul al doilea a fost ridicat Arcul de triumf, flancat de două tribune pentru oficialități și corpul diplomatic. Pe capitel erau înscrise

următoarele cuvinte: « APĂRĂTORILOR INDEPENDENȚEI » și « ORAȘUL BUCUREȘTI », iar mai jos cuvintele care evocau faptele de vitejie ale ostașilor români pe cîmpul de luptă: Grivița, Opanez, Plevna, Rahova, Arcer Palanca, Lom Palanca, Smîrdan, Vidin, precum și datele bătăliilor. O fotografie² ne redă momentul cînd masele bucureștene întîmpină cu entuziasm armata română care trece pe sub acest Arc de triumf.

După războiul din 1916—1918 s-a trecut în 1921 la înălțarea unui Arc de triumf pe locul celui de al patrulea rond de la șosea³. Elaborarea proiectelor, întocmirea devizelor și conducerea lucrărilor au fost încredințate arhitectului Petre Antonescu⁴. Într-o primă etapă lucrarea a fost elevată cu structura în mod definitiv⁵, avînd însă împodobirea artistică realizată provizoriu în stucatură. În această variantă la împodobirea plastică⁶ și-au adus contribuția

POPESCU-LUMINĂ, *Bucureștii din trecut și de astăzi*, București, Edit. Universul, 1935.

² *Enciclopedia României*, vol. I, București, 1939, p. 874. Fotografie realizată de Franz Mandy, 45 × 33 cm, Bibl. Acad. Rom., Cabinetul de stampe, vezi și litografia lui F. Lachmann.

³ I. POPESCU-BĂJENARU, *Povestea neamului românesc și Cartea marilor români*, București, Edit. Cartea Românească, 1925, p. 145—156.

⁴ Arh. stat. Buc., Arhiva istorică centrală, fond. Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 4/1935, f. 31, Convenția de la 17 martie 1921 pentru ridicarea Arcului de triumf.

⁵ Ibidem, f. 31, 31 v.; *Arcul de triumf* (contra lui Al. Tzigara-Samurcaș, de (?) Petre Antonescu Arhitect, 1929), 8 p., tip. « Slova », A. Feller, str. Doamnei 3, extras din revista de arhitectură și urbanism *Arta și orașul*, 1929.

⁶ I. POPESCU-BĂJENARU, *op. cit.*

⁸ Prin procesul verbal nr. 5900 din 8 decembrie 1875. Dosarul menționat.

¹ A. BACALBAȘA, *Bucureștii de altădată*, vol. I, 1871—1884, București, Edit. Universul, 1935, p. 256—258; Col.

sculptorii: D. Paciurea, C. Medrea, C. Stork, O. Spaethe, Severin, I. Jalea, I. Iordănescu, D. Mățăuanu. Decorația monumentului⁷ era compusă din sculpturi care evocau perechi de ostași, câte doi de fiecare picior al arcului avind înălțimea de 5,5 metri. Fațada principală avea în partea stângă statuile reprezentind pe soldatul roman și pe cel dac. Sculpturile au fost realizate de către C. Stork și O. Spaethe. Aceste piese erau încadrate de trofee de epocă, precum și de un text evocator întocmit de V. Pârvan. În partea dreaptă sculpturile modelate de către C. Medrea și D. Paciurea redau pe ostașul lui Mircea cel Bătrîn și arcașul lui Ștefan cel Mare. Cuvintele din textul panoului redactate de D. Onciul caracterizau epoca Basarabilor și Mușatinilor, poporul viteaz care s-a ridicat ca o fortăreață în lupta eroică contra invadatorilor, pentru neatarnare. Marelui om de cultură N. Iorga îi aparțineau cuvintele care au fost înscrise pe panoul care domina deschiderea arcului. A doua fațadă a arcului la piciorul din stînga reda, prin statuile realizate de către Severin și I. Jalea, pe ostașul lui Mihai Viteazul și pandurul lui Tudor Vladimirescu. Cuvintele lui D. Onciul aminteau jertfa acestor scumpi eroi ai neamului nostru. La piciorul din dreapta străjuiau sculpturile realizate de I. Iordănescu și D. Mățăuanu redind pe ostașul independenței și ostașul unirii. În interiorul arcadei au fost menționate localități care au încununat lupta eroică a poporului român: Mărășești, Plevna, Guruslău, Șelimbreg, Călugăreni, Rovine, Baia, Racova, Valea Albă, Cosmin, Mărăști... și care au fost înscrise cu singe în Cartea de Aur a patriei noastre.

După anul 1923 Arcul de triumf începe să sufere degradări⁸ ajungind într-o stare precară, toate lucrările artistice, realizate în stucatură provizorie, fiind deteriorate de ploii și înghețuri. Intervenția opiniei publice⁹, strădania unor oameni de cultură¹⁰ impun, pînă la urmă, găsirea resurselor materiale necesare pentru terminarea acestor lucrări. Timp de aproape 14 ani s-a purtat în presă o vie polemică referitoare la soarta acestui monument¹¹. Sumele mici care se alocu la bugetele diferitelor ministere cărora pe parcursul anilor le-a fost dat în custodie¹² (Ministerul de Interne, Apărării Naționale, Cultelor



Fig. 1. — Arcul de triumf, 1921.

și Artelor, Domeniilor și Agriculturii, Lucrărilor Publice și Primăriei Municipiului București) nu ajungeau decît pentru asigurarea unor lucrări modest de întreținere anuală. Intervenția opiniei publice s-a materializat¹³ și prin stringerea unor importante sume de bani, care au fost colectate prin încasări din vînzarea medaliilor și cărților poștale ilustrate imprimate în acest scop.

În anul 1935 s-a trecut la lucrări¹⁴ de amploare, fapt care a permis ca definitivarea monumentului, în general, să fie încheiată în anul 1936.

Astăzi Arcul de triumf reprezintă cel mai important monument ridicat în capitala țării în amintirea celor care s-au jertfit pentru unitatea de stat.

Arcul de triumf¹⁵, în forma actuală, cu o singură deschidere, este inspirat după vechile monumente ale țării ca arhitectură și stil. Construit pe un schelet de beton armat și zidărie din cărămidă, monumentul este complet îmbrăcat cu piatră de talie provenită din cele mai cunoscute cariere ale țării: Turcoaia, Cîmpulung-Albești, Bașchiori, Băntoc și Rușchița. Are înălțimea de 27 metri la cornișa aticului, iar lățimea la nivelul bazei de 25 metri. Deschiderea arcului este largă de 9,5 metri, avind înălțimea de 16 metri. În golurile amenajate în fiecare din picioarele arcului se află câte o scară care se leagă împreună deasupra arcului asigurind accesul la aticul care acoperă partea din mijloc a terasei superioare.

¹³ Arh. stat. Buc., Arhiva istorică centrală, fond. Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 4/1935, f. 35—36.

¹⁴ Ibidem, f. 25, 27, 31, 33, 34, 39, 42; dosar 3/1936, f. 3.

¹⁵ P. ANTONESCU, *Clădiri, Construcții, proiecte și studii*, București, Edit. tehnică, 1963, p. 41 și planșele.

⁷ *Arcul de triumf*..., p. 4—6.

⁸ Arh. stat. Buc., Arhiva istorică centrală, fond. Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 18/1923, f. 19—22, 55—56, 77—78 și nota 9, p. 21—23.

⁹ *Presa timpului*, C. KIRIȚESCU, *Arcul de Triumf și epopeea română 1916-1918—1922-1936*, București, Edit. Casei Școalelor, 1947, 32 p.

¹⁰ Arh. stat. Buc., Arhiva istorică centrală, fond. Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 21/1932, f. 5, 8, 9.

¹¹ *Convorbiri literare*, an. 61, sept.-dec. 1928, București, 1929, p. 455 și în continuare un articol al lui Al. Tzigara-Samurçș; Arh. stat. Buc., Arhiva istorică centrală, fond. Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 4/1935, f. 43—45 (un interesant memoriu).

¹² Arh. stat. Buc., Arhiva istorică centrală, fond. Ministerul Cultelor și Artelor dosar 21/1923, f. 189; Parlament, dosar 2082/1924—1925, f. 258—265; Președinția Consiliului de Miniștri, dosar 4/1935, f. 31 v., 32.



Fig. 2. — Arcul de triumf, 1921. Detaliu.

Inscripțiile comemorative, dispuse pe panouri, formează o parte din decorația monumentului, împodobesc fațadele laterale precum și frizele principale ale fațadelor. Placa fiecărei inscripții de pe fațade este susținută de figuri simbolice în chip de genii înaripate, tratate în basoreliev.

Friza care formează intradosul arcului este compusă dintr-un bogat lanț de panouri, pe care se află gravate numele localităților care amintesc de cele mai eroice fapte de arme în înclăștarea anilor 1916—1917. Panourile, executate de sculptorul decorator Tofan, consemnează localitățile: Cerna, Jiu Olt, Dragoslavele, Neajlov, Oituz, Mărăști, Mărășești, Răzoare, Vrancea, Muncelul, Coșla, evocînd pentru vecie simbolul acestui monument: « el este poemul de piatră izvorît din simțămîntul mîndriei și recu-

noștinței pentru vrednicia, jertfirea și gloria românească »¹⁶.

Decorul sculptural care ilustrează friza și pilonii a fost realizat de artiștii: I. Jalea, C. Baraschi, Al. Călinescu, M. Constantinescu, C. Medrea, M. Onofrei, A. Verona, M. Pătrașcu, A. Murnu, C. Stork¹⁷.

În interiorul pilonilor o lespede de marmură zidită pe peretele scării consemnează¹⁸ momentul terminării lucrărilor de definitivare a monumentului și a serbărilor care au avut loc cu acest prilej la 1 decembrie 1936.

Prin Hotărîrea Consiliului de Miniștri nr. 1160 din 1955 Arcul de triumf a fost declarat monument de cultură, luîndu-se în acest sens măsurile de rigoare pentru conservarea lui.

VIRGILIU TEODORESCU

PAMFIL POLONIC

(27 august 1858—17 aprilie 1944)

S-au împlinit 25 de ani de la moartea lui Pamfil Polonic, deschizător de drum în cartografia arheologică, maestru al peniței și al penelului.

Născut în 1858 la Suceava, de copil a dovedit înclinație pentru studiul istoriei și talent pentru desen și pictură. După terminarea cursului gimnazial, în 1874, a fost admis la Colegiul militar din St. Pölten, iar peste doi ani, la Academia militară din Viena Neustadt. Aci a găsit mediu prielnic pentru artă, putînd lua lecții de la pictorul bucovinean Bucevschi, artist cu talent și renume. În atelierul maestrului, Polonic a pictat în ulei por-

tretele profesorilor săi, portrete care au împodobit cîteva săli de la Academia militară¹.

Sublocotenent în 1879, repartizat la un regiment din Sibiu, Polonic a continuat să-și cultive înclinațiile, devenind în mai multe rînduri profesor de

¹⁶ C. KIRIȚESCU, *op. cit.*, p. 3 și 27.

¹⁷ Arh. stat. Buc., Arhiva istorică centrală, fond. Ministerul Cultelor și Artelor, dosar 89/1937, vol. I, f. 35—40, 126; dosar 60/1936.

¹⁸ C. KIRIȚESCU, *op. cit.*, p. 28.

¹ După o afirmație a lui Pamfil Polonic, din ultimii săi ani.



Pamfil Polonic
(27 august 1858 — 17 aprilie 1944).

geografie și topografie la Școala de ofițeri rezervă. În 1888, a fost detașat ca inginer topograf la ridicarea planurilor cetății de la Przemyśl, în Galiția. Aci s-a îmbolnăvit și, fiind pensionat, s-a retras în Bucovina pentru a-și reface sănătatea².

Calitățile de topograf și desenator ale lui Pamfil Polonic au determinat pe Gr. G. Tocilescu, directorul Muzeului național de antichități, să-l aducă în 1892 la București. Arheologia îl pasionează și devine cel mai de seamă colaborator tehnic al lui Tocilescu; acesta îi încredințează în numele său conducerea săpăturilor de la Adamklissi (Tropaeum Traiani) și a cercetărilor din Dobrogea. De la

Adamklissi, Polonic îi comunica lui Tocilescu mersul săpăturilor și măsurile ce trebuiau luate³. Cu ambiție nemărginită de a servi știința, Polonic cercetează în toamnă valurile de la Dunăre pînă la Constanța, descoperă castre, notează, ridică planuri, punînd, totodată, baza științifică a cartografiei noastre arheologice. Harta valurilor întocmită de el a ilustrat comunicările și publicațiile lui Tocilescu.

Cu aceeași pasiune și perseverență, Polonic continuă săpăturile de la Adamklissi, urmărește în Oltenia drumul roman de la Islaz pînă la Ionești Govorei și deschide săpături la Slăveni (1893). Anul următor sapă în castrele de la Racovița-Copăcenii, Bivolari și Titești, face ridicări topografice și planuri de detaliu pentru obiectivele importante, cercetează Brazda lui Novac și drumul lui

² Datele biografice sînt extrase din actele oficiale ale lui Polonic, aflate în păstrarea fiului său Pamfil Polonic. Unele date sînt puțin deosebite față de cele publicate de: VICTORIA G. IUGA, *Un om vrednic: Pamfil Polonic*, *Natura*, XXXI, 1942, 6, p. 224—227; V. BARBU, *Pamfil Polonic*, *Revista muzeelor*, II, 1965, 3, p. 237—240.

³ Rapoartele de săpături, însoțite de schițe documentare, se găsesc în « Manuscrisele Tocilescu » depuse după moartea acestuia la Biblioteca Academiei Române.

Traian de la Ionești Govorei pînă la Boița. În 1895—1896 execută săpături la Axiopolis, cercetează litoralul de la Mangalia pînă la Casapchioi (1895) și sapă la Drobeta, în castru și la piciorul podului (1896). Anul următor continuă cercetările de la Casapchioi pînă la Babadag, după care face săpături în castele de la Răcari, Bumbesti și Porcenii. În 1898 cercetează împrejurimile lacului Razelm și ale brațului Sf. Gheorghe și malul Dunării de la Tulcea pînă la Calafat, iar la urmă, valul de la Galați. În 1898—1899 conduce săpăturile de la Adamklissi, apoi pe cele de la Hinog, Cernavoda, Axiopolis (1899), Celei și Reșca (1900), Mangalia (1901). În 1899 Polonic a cercetat și Brazda lui Novac de la Ploiești pînă la Brăila și malul Dunării de la Giurgiu pînă dincolo de Brăila. Cercetările și săpăturile efectuate după metodele timpului, dar cu multă atenție, au aruncat o nouă lumină asupra trecutului nostru și cu toate că au fost utilizate din plin de Tocilescu, numele lui Polonic nu e totdeauna citat.

Artist cu talent și putere de muncă excepțională, Polonic avea un temperament care nu admitea tranzații. În divergență de păreri cu Tocilescu, adesea nedreptățit, a părăsit Muzeul în 1902, dar a continuat, după posibilități, și cu și mai multă pasiune, preocupările sale arheologice și artistice pînă la moarte (1944). Desenele de planuri și schițele de monumente, executate în peniță și redată într-o formă artistică desăvîrșită, pe lingă exactitate rămin și documente ale timpului, întrucît unele obiective au dispărut treptat de pe teren. Polonic a racordat, cel dintîi, la realitățile terenului datele din *Tabula Peutingeriană*. Și azi, cercetătorul ce se ocupă cu problemele de topografie antică a Dobrogei, descoperă de multe ori ceea ce Polonic știa acum 70 de ani!

Din 1902 începe o nouă fază artistică pentru Polonic. Utilizat mai întîi ca inginer topograf și desenator în Serviciul pescăriilor statului, lucrează în Delta Dunării pe lingă Dr. Gr. Antipa. Aci a cunoscut îndeaproape viața pescarilor, reușind cu penelul său să ilustreze minunate aspecte din viața acestora.

În 1905 Polonic a fost adus de Antipa la Muzeul de istorie naturală din București, puțin înainte de instalarea colecțiilor în noul local de la Șosea, unde se găsesc și azi. Cu munca și cu talentul său Polonic a contribuit mult la aranjamentul artistic al muzeului, pentru care a lucrat pînă spre sfîrșitul vieții. Cîteva compoziții mari în ulei și acuarelă înfățișînd « Metodele de pescuit din România », expuse în « Sala peștilor » atrag atenția vizitatorului prin naturalețe, claritate, colorit viu: transportul năvodului cu sâniile pe ghiață, tragerea năvodului cu pește, pescuitul cu tifanul în Dunăre la întinsură etc. Alte compoziții întregesc exponatele și impresionează prin adîncime și perspectivă: pescar pescuind în Dunăre obleți, scoaterea unui morun prins în mare, garduri și cotețe de chefal, pescuitul cu tifanul în Dunăre, pescuitul cegei cu letca. Compozițiile lui Polonic prezentate la Expoziția generală română din 1906 i-au adus drept premiu « Medalia de aur ».

Convins, ca și Antipa, că o colecție publică trebuie organizată în așa fel « încît să poată satisface

cerințele diferitelor ramuri ale științei și diferitelor interese ale vizitatorilor »⁴, Polonic pictează pe zeci de metri pătrați fundalele dioramelor. Acestea continuă exponatele de păsări și animale, pentru a se putea vedea cît mai mult din felul de viață ce-l duc în mijlocul naturii din diferite părți ale țării. Sint primele reprezentări artistice de acest gen la noi, neegalate încă, admirate pentru concepție și coloritul naturalist; adesea au fost luate ca model de către cele mai importante muzee din lume⁵.

Pentru a stabili « între public și știință o intimitate cu mult mai mare »⁶, artistul a executat numeroase portrete ale marilor naturaliști. Cîteva se află expuse în sălile muzeului: Gr. Ștefănescu, Gr. Cobălcescu, K. von Baer, Ernst Haeckel, Fr. Steindachner ș.a.

Ani de-a rîndul Polonic a lucrat desenele ce-au servit ca ilustrații pentru publicațiile capitale ale lui Gr. Antipa, contribuind în acest mod la ridicarea valorii lor documentare. Lui i se datoresc în cea mai mare parte desenele pentru *Fauna ichtiologică a României*, lucrate în laviu după natură. Apreciindu-le, Antipa îi mulțumea « pentru silința mare ce și-a dat-o și pentru priceperea cu care a lucrat »⁷. Pentru impunătorul volum *Pescăria și pescuitul în România*, artistul « a lucrat cu multă pricepere și măiestrie la facerea desemnului atît de instructiv »⁸ (fig. 1), dînd dovadă de preocupări și vaste cunoștințe de etnografie. Cu devotamentul și perseverența de totdeauna, Polonic a colaborat după primul război mondial la altă lucrare mare a lui Antipa, rămasă însă neterminată. Mai multe desene de pești, din sutele de desene lucrate între 1931 și 1934 (toate model de prezentare artistică), s-au putut admira la Expoziția comemorativă Dr. Gr. Antipa 1867—1967, organizată la Muzeul de istorie naturală care îi poartă numele.

Paralel cu activitatea artistică desfășurată la muzeu și fără a neglija preocupările de arheologie, Polonic a colaborat din 1910 cu partea de cartografie pentru atlasul și manualele de geografie întocmite de S. Mehedinți. Îndemnat mai ales de Vasile Pârvan, a prezentat Academiei Române manuscrisul *Valurile (Troiane), drumurile și cetățile romane din toate țările locuite de români*, obținînd în 1919 premiul Adamachi. În vederea publicării manuscrisului, a depus la Academie însemnările, notele și descrierile de săpături însoțite de hărți și numeroase planuri — multe, piese de valoare artistică și documentară incontestabilă.

Din 1925, prin pensionarea sa de la Direcția Cadastrului (unde era șef de lucrări principal), Polonic consacră în ciuda vîrstei și mai mult timp

⁴ Dr. GR. ANTIPA, *Muzeul de istorie naturală din București*, București, 1918, p. 9.

⁵ GR. ANTIPA, *Principes et moyens pour la réorganisation des Musées d'Histoire Naturelle*, Academia Română, Mem. sec. științ., s. III, t. IX, m. 12, București, 1934, p. 48.

⁶ Dr. GR. ANTIPA, *Muzeul de istorie naturală* . . . , p. 15.

⁷ Dr. GR. ANTIPA, *Fauna ichtiologică a României*, București, 1909, p. 1.

⁸ Dr. GR. ANTIPA, *Pescăria și pescuitul în România*, București, 1916, p. XIX.

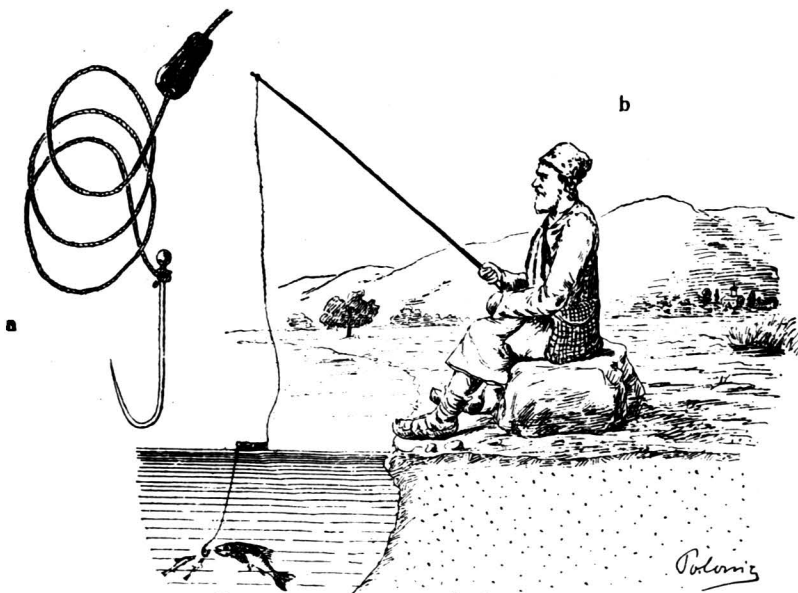


Fig. 1. — Pescuitul cu undița (din vol. *Pescăria și pescuitul în România*, fig. 52).

lucrărilor cu caracter artistic și arheologic. Astfel, desenează *Harta Dobrogei preistorice și greco-romane* (1 : 150.000) și *Harta valurilor din Dobrogea* (1 : 30.000) întocmite de Muzeul național de anticități cu ocazia semicentenarului Dobrogei (1928) și trimise la Expoziția de la Barcelona. În 1929, cu colaborarea fiului său Pamfil, cartograf-geograf, termină de desenat pentru Muzeul național de anticități *Harta arheologică a Daciei* (1 : 500.000) întocmită după datele totalizate de I. Andrieșescu cu ajutorul său⁹. Deși inedită, harta a rămas expusă la muzeu timp de aproape un sfert de secol, unde putea fi cercetată de oricine. La Institutul geologic desenează pentru harta geologică a României și pentru diferite lucrări de cartografie geologică, iar la Muzeul de istorie naturală continuă lucrările artistice — chiar când e vorba de simple etichete sau texte explicative.

Amintindu-și cu nostalgie de cercetările arheologice din tinerețe, Polonic publică în 1935 două articole: *Valurile antice din Dobrogea*¹⁰ și *Cetățile antice de pe malul drept al Dunării (Dobrogea) până la gurile ei*¹¹, rezumate din lucrarea sa depusă la Academie. Tot în acel an începe întocmirea unui *Itinerar al locurilor istorice din țările române*, rămas neterminat.

Pamfil Polonic s-a stins sărac, după o viață de muncă pusă cu pasiune în serviciul științei și artei. Meritele sale îl așează printre precursorii arheologiei noastre, deschizător de drum în cartografia arheologică. În perspectiva timpului, lucrările lui artistice executate în peniță, acuarelă sau ulei și-au păstrat valoarea, multe putând fi socotite model. Publicarea acestora se impune ca o datorie.

CORNELIU N. MATEESCU

⁹ I. ANDRIEȘESCU, *Un reprezentant tipic al studiilor de preistorie și anticități naționale*: Camille Jullian, *Revista de preistorie și anticități naționale*, II—IV, 1940, p. 26.

¹⁰ *Natura*, XXIV, 1935, 6, p. 21—26.

¹¹ *Ibidem*, 7, p. 18—26.

SESIUNE DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE

Între 12 și 14 mai 1969 a avut loc cea de-a treia sesiune de comunicări științifice a Secției de artă medievală a Institutului de istoria artei al Academiei.

Așa cum se arăta în cuvîntul de deschidere rostit de acad. prof. George Oprescu, directorul Institutului, spre deosebire de sesiunile anterioare această sesiune s-a caracterizat din punct de vedere tematic prin extinderea cercetărilor în epoci care cronologic premersau sau urmează evului mediu în țările române, dar care se află în strînsă legătură cu acesta, deslușindu-i premisele în ceea ce privește perioada prefeudală (Mihai Gramatopol, *Cîteva puncte de plecare pentru studiul artei romane în Dacia*) sau urmărindu-i răsunetul pînă la începuturile secolului al XIX-lea (Eleonora Costescu, *Sincritisme în evoluția picturii române și bulgare în veacul al XIX-lea*).

La sesiune au prezentat comunicări și cercetători din cadrul altor instituții, cu teme care se încadrau preocupărilor pe care a fost axată această manifestare: Gheorghe Arion de la Institutul de istorie și arheologie din Cluj, Secția de artă medievală (*Plastica figurativă a bisericilor evanghelice din Sebeș. Interior*), Eugenia Greceanu de la Direcția monumentelor istorice (*Influența gotică în arhitectura bisericilor românești de zid din Transilvania*), Vasile Drăguț de la Comitetul de stat pentru cultură și artă, Direcția muzeelor (*Picturile bisericii din Crișcior*), Constantin Bălan de la Institutul de istorie « Nicolae Iorga » (*Meșteri pietrari din Oltenia în veacurile XVII–XVIII*) și Eleonora Costescu de la Institutul de studii sud-est europene, cu comunicarea mai înainte citată.

Comunicările prezentate au abordat subiecte sau aspecte încă necercetate în domeniile respective, pornind fie de la cazul particular la lămurirea unor

trăsături generale ale unei categorii de monumente sau problematici, fie de la cunoașterea de ansamblu la cercetarea și caracterizarea unui anume obiectiv, plasîndu-l în contextul legăturilor artistice și istorice ale epocii căreia îi aparține.

În afara celor abia menționate, primului grup de contribuții îi aparțin comunicările lui Răzvan Theodorescu (*Despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia, în legătură cu vulturii bicefali de pe « chausses »-ele lui Mircea și problema despotatului*), Sorin Ulea (*Tendințe militare în pictura bizantină din veacul al XIV-lea*), Dumitru Nastase (*De la funcțional la decorativ în arhitectura moldovenească*), Emil Lăzărescu (*Un pridvor de lemn din secolul al XVI-lea în Țara Românească, pornind de la discutarea bolniței Bistriței și a altor monumente asemănătoare*), Florentinei Dumitrescu (*Cu privire la decorația exterioară a monumentelor Țării Românești din veacul al XVI-lea*), Corneliiei Pillat (*Cîteva noutăți iconografice ale picturii medievale de la jumătatea veacului al XVIII-lea*), iar celui de al doilea, comunicările lui Pavel Chihaia (*Despre decorația fațadei bisericii mănăstirii lui Neagoe de la Curtea de Argeș*), Carmen Dumitrescu (*Anumite aspecte din pictura pronaosului bisericii Stănești–Vîlcea și semnificația lor*), Constantin Joja (*Despre Curtea Veche din București*), Teodora Voinescu (*Un fenomen puțin cercetat în pictura românească de la sfîrșitul evului mediu, în legătură cu iconografia Sibilelor și a relației dintre literatura populară și pictură*).

Utilitatea sesiunii s-a vădit prin numărul mare de specialiști care au participat la ședințe în cursul celor trei zile ale lucrărilor, cît și prin discuțiile fructuoase care au succedat comunicărilor.

M. G.

RADOCSAY DÉNES,

A középkori Magyarország faszobrai (Statuile de lemn din Ungaria medievală),

Budapesta, Edit. Academiei, 1967, 237 p. cu 309 figuri

Volumul prezent completează publicațiile autorului dedicate picturii murale (1954) și icoanelor (1955) din aceeași perioadă și același orizont geografic. La fel ca și cele două publicații amintite, și lucrarea recentă se compune dintr-o analiză istorică (p. 1–146), subdivizată cronologic și pe provincii, și o anexă (p. 147–225), formînd un inventar al materialului păstrat, grupat în ordinea alfabetică a localităților, fiecare operă fiind însoțită de o bibliografie exhaustivă. Volumul se încheie cu indicele numelor de meșteri, cu acel al localităților și cu indicele iconografic. Ilustrațiile, de dimensiuni mai economice decît în volumele precedente, reproduc majoritatea operelor amintite.

Fiecare volum din această trilogie constituie un instrument de lucru indispensabil pentru cercetătorii care se ocupă de probleme atingînd domeniul respectiv.

În *Introducerea* lucrării autorul schițează critic evoluția cercetărilor și a bibliografiei din veacul trecut și pînă în zilele noastre, luînd în discuție încercările de a defini locul pe care îl ocupă sculptura figurativă în lemn de pe teritoriul Ungariei medievale în cadrul artei central-europene, precum și aspectul mai spinos al contribuțiilor și particularităților etnice, germane, maghiare și slovace (p. 16, 60 și passim), fără să se ajungă la o rezolvare limpede. De altfel, atît acest aspect, cît și elucidarea altora se izbesc de faptul că materialul păstrat, disponibil pentru a fi supus examinării, e inegal. Majoritatea monumentelor conservate fac parte din Slovacia, mai puține sînt cele transilvănene din ambianța săsească, și mai puține din cea secuiască, sporadice cele din zona apuseană (localități în parte austriece), și aproape nici un monument de proveniență indiscutabilă din cîmpia maghiară propriu-zisă, încît s-a și ridicat și dezbătut întrebarea dacă au existat peste tot altare cu decor figurativ plastic în acea zonă. Bogyay fusese de

păreră că nu, autorul lucrării presupune că da, dar monumentele ar fi pierit în timpul ocupației turcești. Pare, în orice caz, judicioasă ipoteza că cel puțin într-un centru cum era capitala Buda, cu o puternică enclavă germană, să se fi cultivat totuși acest gen de artă.

Evoluția sculpturii figurative în lemn, realizată fie ca operă independentă, fie ca parte componentă a altarelor poliptice fusese determinată — ca și pictura acestora — de necesitățile vieții religioase ale catolicismului, îndeosebi în orașe și orășele, precum și de dezvoltarea activității meșteșugărești.

Cele mai vechi sculpturi figurative păstrate sînt crucifixe, din care se găsesc în Slovacia exemple ce aparțin încă romanului tîrziu. Altarele poliptice, fondale, așezate pe masa altarului, se răspîndesc abia în cursul veacului al XIV-lea și din această perioadă datează și primele știri și fragmente ale acestui gen de podoabă a cultului, descoperite în Slovacia, îndeosebi în regiunea Zips.

Problema genezei și a influențelor care s-au încrucișat și care au determinat morfologia plasticii figurative din regiunile examinate constituie preocuparea principală a autorului. Legăturile firești se îndreptau spre Boemia, Polonia, Silezia, Austria și mai departe spre Bavaria, Suabia, centrele renane, flamande și se semnalează chiar relații cu Franța, în majoritatea cazurilor acestea din urmă filtrate prin arta germană și austriacă. Țesătura acestor relații e însă aproape inextricabilă, datorită, între altele și faptului că pretutindeni producția de odinioară a fost decimată. Căutînd să învingă obstacolele, autorul urmărește cu minuțiozitate toate fenomenele, discutînd și cumpănind diferitele ipoteze emise de predecesori și sugerînd adeseori soluții noi. Bibliografia folosită e vastă, argumentarea e temeinică și vioaie, firește nu întotdeauna concludentă (de altfel nici autorul nu pretinde așa ceva), sau deplin convingătoare. Dar e neîndoiește că rezultatele analizei se întemeiază pe explorarea și cunoașterea exhaustivă a materialului păstrat. Lucrărilor cunoscute li se adaugă și numeroase opere descoperite și publicate pentru prima oară de autor. Pe noi ne interesează în mod deosebit un crucifix din Viena, analizat și într-un stu-

diu special, anterior (1959), pus în legătură cu crucifixe din Apold (semnalat pentru prima oară de W. Aichelburg în 1957), din Eremitul și din fosta biserică franciscană din Cluj (p. 90).

Lista sculpturilor în lemn din Transilvania, din perioada cuprinsă în lucrarea mea despre arta feudală în țările române, se mai întregeste cu o Madonă din Armășeni (p. 159), pe care o datează în anii 1440–1460, cu alta din Sîndomic (p. 160), încadrată în deceniul 1510–1520, cu figurile crucifixului din coronamentul altarului din Mălăncrav (p. 147), atribuite perioadei 1450–1470, cu patru statuete de sfinte provenind din scrinul unui altar din Boarta (sculpturi parțial degradate, acum în Muzeul Brukenthal), dateate cca. 1490–1500 (p.199) și cu un disc din muzeul din Sighișoara, înfățișând în relief bustul sf. Nicolae, din jurul anului 1480 (p. 208). În statueta din Mihăileni, considerată pînă acum că ar reprezenta pe arhanghelul Mihail în luptă cu balaurul, autorul preferă să-l recunoască pe sf. Gheorghe (p. 160). În sfîrșit, semnez și unele divergențe de păreri în legătură cu datările ipotetice de pînă acum.

În ceea ce privește tipul iconografic al Madonei stînd pe un leu, în semn de victorie asupra forțelor întunericului — la fel ca și în cazul Madonei care calcă pe șarpe sau pe vasilisc —, cred că derivarea figurii leului din aceea a ființei apocaliptice a lui Marcu, întilnită în medalioanele unor crucifixe (p. 32–33), alături de simbolurile celorlalți evangheliști, nu e prea convingătoare. Mai degrabă aș presupune o continuare cu tema care îl reprezenta pe Ius triumfînd peste leu, balaur, aspidă și vasilisc, așa cum apăruse deja în arta carolingiană, de exemplu pe ferecătura de carte din biserica sf. Martin în Genoels Elderen (Muzeul de Artă industrială, Bruxelles), sau pe scoarța evangheliarului din Lorsch (Muzeul Vaticanului).

În lucrarea analizată se examinează amănunțit activitatea atelierelor din Slovacia, organizarea acestora, evoluția concepțiilor umaniste în interpretarea temelor sacre, autorul străduindu-se cu succes să reconstituie, în limita informațiilor disponibile, o imagine cît mai limpede și mai temeinică a subiectului abordat.

VIRGIL VĂTĂȘIANU

ANDRÉ GRABAR

membre de l'Institut, professeur honoraire au Collège de France

L'ART DE LA FIN DE L'ANTIQUITÉ ET DU MOYEN ÂGE,

Paris, Collège de France, 1968, 3 vol. in 8°, 1269 p., 272 pl.

Cercetătorii artei bizantine, și mai cu seamă iubitorii picturii, au fost răsplătiți la scurt răstimp cu două reapariții editoriale a căror utilitate, evidentă de la enunțarea numelor prestigioase ale semnatarilor, nu va face decît să sporească complex, o dată cu trecerea timpului.

Am numit reeditarea la Einaudi Editore a lucrării devenită clasică, dată la iveală de acad. prof. V.N. Lazarev (Moscova) acum douăzeci de ani în limba rusă și în 1967 publicată într-o nouă versiune adusă la zi, sub titlul *Storia della pittura Bizantina*.

Cea de-a doua lucrare, de o însemnătate nu mai mică decît precedentă, are un caracter diferit. Este vorba de culegerea în trei volume, sub titlul *L'Art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, a contribuțiilor ce se întind pe o perioadă începînd cu 1917 și pînă în 1966 și tipărite în diverse publicații (excluzînd aparițiile în volum separat) de către prof. André Grabar, membru al Institutului Franței, profesor onorific la Collège de France.

Scopul rîndurilor ce urmează este prezentarea pe scurt a celor trei volume ale prof. Grabar, de apariție recentă în această formă impunătoare, volume de acum înaintea bine reperate în bibliografia artei bizantine.

Uimitoarea formă de vitalitate, grija de dascăl iubindu-și truda și curajul dovedit prin repunerea în circulație imediată a unor lucrări dintre care unele vechi de mai bine de 50 de ani fac din culegerea ce cuprinde peste nouăzeci de articole consacrate artei și arheologiei bizantine, în principal, un pasionant document de istoriografie modernă, lăsînd să se contureze în același timp, cu voia autorului, un profil științific al secolului nostru, în care erudiția convingătoare se îmbină cu sinceritatea luării de poziție.

Complexitatea problemelor ridicate, cercetarea lor în cuprinsul unei cariere științifice dintre cele mai fertile și a unei activități didactice începută cu mulți ani în urmă și astăzi transformată într-o adevărată « școală », această complexitate chiar face anevoioasă împărțirea materialului și alcătuirea a ceea ce am putea numi « tabla de materii ». Conștient de greutatea, autorul alege un drum și ni-l explică în prefață, subliniind cu largimea de spirit atît de proprie domniei-sale că și alte alăturări ar fi fost cu putință. Motivîndu-și gruparea articolelor, fiecare rubrică este însoțită de o mică prefață suplimentară. Prof. Grabar indică unde anume în acele lucrări tipărite în volum, a căror listă exhaustivă o adaugă într-o anexă, a mai tratat subiectul.

În fine, sîntem preveniți de respectarea în toate cazurile a versiunii apariției prime, indicîndu-se data și locul, fără înnoiri de subsol sau corectări de puncte de vedere aduse la zi, chiar cînd ar fi nevoie, căci — ne asigură autorul, conștient de lacunele de informație și de alte defecte datorate epocii de apariție — această punere la punct ar încurca mult înțelegerea sale de alcătuire a culegerii, făcînd-o imposibilă pînă la urmă, înlăturîndu-i orice calitate de « document » și sabotînd chiar scopul — punerea în circulație din nou la îndemina studioșilor a materialelor greu accesibile.

Ne aflăm așadar, cu excepția unor traduceri din rusă în franceză, în fața articolelor adunate întocmai cum au fost tipărite la vremea lor, astăzi interesul lor în această formă compactă rezultînd, peste detalii, din chiar această grupare, mai sem-

nificativă într-un ansamblu decît fiecare articol luat în parte.

Prof. Grabar atrage atenția că o astfel de activitate, întinsă în timp, oglindește, prin schimbări succesive de metodă, chiar evoluția proprie autorului și, pe de altă parte, soarta metodelor de cercetare aparținînd disciplinei înseși. Astfel articolele timpurii, reprezentînd la timpul respectiv inovații de metodă (prin studiul structural al iconografiei sau prin cercetarea tipologică a edificiilor medievale), alăturate unor altora, întinse în timp de la sfîrșitul antichității și pe tot cuprinsul evului mediu, îmbină într-o dialectică cu orizont foarte larg regiuni ale bazinului mediteranean și alte regiuni de cultură « bizantină și parabizantină », precum și regiuni aparținînd părții latine — occidentale — a lumii creștine, pînă la dezvoltarea stilului romanic pe aceste teritorii.

Mai mult, se găsesc puse în discuție, deși în forme reduse în raport cu dorințele autorului, monumente apartenînd neimplicate, ca cele musulmane, întinzîndu-se din Orient și pînă în Spania.

Concluzia alăturării acestor studii într-o viziune comparativă ne-o dă tot autorul: « legături de tot felul se desprind din această culegere, legături care apropie peste spații și timp activitățile artistice ale tuturor regiunilor considerate, în același timp însă iese la iveală originalitatea unui mare număr dintre ele ».

Pentru obținerea unei impresii de ansamblu — în timp și întindere a domeniilor — ediția cuprinde, organizat pe ani de apariție, toate lucrările autorului, sau alăturat, sub forma unei liste pe două coloane, prima adresîndu-se specialiștilor, cea de-a doua unui public mai larg, volumele publicate independent dar nu fără legături subterane cu articolele culese aici.

Clasice în marea lor majoritate, ne sînt din nou aduse în atenție prin mențiuni: *La peinture religieuse en Bulgarie* (1928), *Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique*, *L'Empereur dans l'art byzantin* (1936), *Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale de Paris* (1939), *Martyrium* (I și II), *Recherche sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* (1943, 1946), *Les miniatures de Grégoire de Nazianze de l'Ambrosienne* (1943), *Les peintures de l'Evangéliste de Sinope* (1948), *L'iconoclasme byzantin, dossier archéologique* (1957), *Les ampoules de Terre Sainte* (1957), *Sculptures byzantines de Constantinople* (1963) etc. Cea de-a doua categorie e nu mai puțin cunoscută: interesînd un public mai larg, volumele publicate în colecția Skira, *La peinture byzantine* și, în colaborare cu C. Nordenfalk, *Le haut Moyen Âge și Peinture romane*, sau volumele mai recente din colecția « L'Univers des Formes » (*Le premier âge chrétien și L'âge d'or de Justinien* — 1966), în fine, cele din colecția « L'Art dans le monde » (*Byzance și L'Art en Europe orientale au Moyen Âge*).

Revenind însă la cuprinsul propriu-zis al volumelor culegerii, tabla de materii se deschide cu un grupaj de articole de vastă respirație sub titlul « Doctrină și idei ».

Doctrinile se referă mai ales la irațional, făcîndu-se încercarea definirii acestui concept cu mijloacele artelor plastice, adică reprezentarea cu simboluri abstracte și figurări convenționale a unei naturi care își propune deliberat refuzul realității materiale.

Autorului i se pare importantă precizarea înțelesului pe care atît artistul cît și comanditarul operei de artă îl acordau conștient acesteia și, pe de altă parte, raportul posibil care se stabilește între ideile enunțate în texte « ideologice » contemporane și monumente, reflectîndu-se în unele cazuri. În această serie, cîteva articole de mult devenite clasice, din păcate unele inaccesibile pînă astăzi. Din numărul lor faimosul articol despre Plotin et les origines de l'esthétique médiévale, urmează apoi *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la Cathédrale d'Édesse au VI^e siècle et sur la symbolique dans l'art byzantin du Moyen Âge*, *Un graffiti slave sur la façade d'une église de Bucovine*, ca și foarte amănunțita recenzie polemică a lucrării lui Percy Ernst Schramm *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, anume *L'archéologie des insignes médiévaux du pouvoir*.

Următorul capitol grupează texte care se ocupă de istoria propriu-zisă, deși, ne asigură autorul, toate articolele acestei culegeri trebuie considerate ca lucrări de istorie. Căci articole de iconografie, de pildă, demonstrează cum alegerea subiectelor și succesiunea tratării lor capătă uneori semnificații de ordin istoric: imagini cu subiecte religioase sînt folosite în exprimarea unor idei politice. Dar prudența e indispensabilă în utilizarea acestor « chei », spune Grabar, « vrînd să citim printre rînduri putem ajunge să găsim tot ce poftim ». Iată, la articolul publicat în 1931 în *Mélanges Diehl*, *Les croisades de l'Europe orientale dans l'art*, autorul nuanțează astfel în 1968: « făcînd abstracție de interpretarea politică, imaginea armatei de sfinți condusă spre victorie de către arhanghelul Mihail și Constantin este o ilustrare a unui stih liturgic (Octoih, Cîntul vocii a 5-a) care începe cu cuvintele « Binecuvîntată fie oastea împăratului ceresc ». Cei glorificați sînt martirii-soldați ai Domnului ».

O altă lucrare de mai mari implicații este cea scrisă în 1956 în colaborare cu fiul său, Igor Grabar, profesor la Universitatea din Ann Arbor (Michigan) și prezentată în cadrul cursurilor de la Spoleto: *L'essor des arts inspiré par les cours princières à la fin du premier millénaire: princes musulmans et princes chrétiens*.

Oarecum în legătură cu preocupări ale acestor ramuri a producției artistice, autorul grupează cele cîteva articole ce urmează în cadrul culegerii sub titlul de « Artă profană ». Discuția introductivă caută să clarifice — în ciuda puținelor monumente transmise — accepțiunea termenului de titlu în imperiul bizantin, unde principala expresie artistică, arta oficială a curții, presupune înainte de toate glorificarea monarhului. Subiectul a preocupat pe autor încă de timpuriu, în 1936 cunoscuta carte *L'Empereur dans l'art byzantin* reprezentînd prima sa contribuție substanțială în acest sens. De atunci unele articole mai recente, aflate în culegere,

reimprospătează documentarea cu ultime descoperiri.

Dacă pentru arta ivită în legătură indisolubilă cu statutul oficial al curții nu se poate nesocoti caracterul ambiguu din punctul de vedere luminat mai sus, religios sau laic, acest caracter reprezentând tocmai un indiciu pentru detectarea unor schimbări importante în cadrul societății, ca pe timpul luptelor iconoclaste, de pildă, există și manifestări păstrate, deși în număr mic, de artă bizantină nereligioasă în afara programelor imperiale. Ele se fac cunoscute mai frecvent în lucrări pur decorative, dar se cunosc și exemplare cu teme narativ-figurative, așa de exemplu înălțarea lui Alexandru (*Images de l'ascension d'Alexandre en Italie et en Russie*).

Și, în sfârșit, întemeindu-se pe o muncă de arheolog — în sensul cunoașterii minuțioase a materialelor — autorul dă la iveală *L'Art profane en Russie prémongole et le Dit d'Igor*, stăruind asupra necesității investigațiilor și publicării, exhaustive pe cât e îngăduit, a exemplarelor de artă profană găsite și în alte ținuturi bizantine.

Urmează un șir de articole grupate sub titlul « Culte et liturgie » asupra semnificației căruia Grabar ne lămurește: « aspectele pioșeniei care ar fi fost alăturate cu mai mult folos operelor de artă dădeau rareori ocazia exprimării unor înalte idei religioase, dar contactul dintre artă și credință se stabilea cu ușurință la nivelul cultului și al liturghiei ».

Din acest unghi de vedere s-au născut în 1943 și 1946 cele două volume ale lucrării *Martyrium*, care adună și comentează monumente înălțate în jurul unor moaște-relicve. Așa a căpătat o expresie materială acest fenomen irațional — insule în lumea noastră — cum consideră Grabar relicvele și tot ceea ce prin calitatea de sfânt le poate fi asimilat.

Pornind din timpurile sfârșitului antichității și continuând de-a lungul evului mediu bizantin și occidental, André Grabar cuprinde o sferă din ce în ce mai largă de monumente. Dialectica cercetării îl duce, în articolele posterioare lucrării susmenționate, la studii care, inițiate de tronuri-relicvarii și tronuri bisericești (episcopale), implică zone importante ale artei, în Italia meridională de exemplu, și probleme de artă a mobilierului liturgic.

Astfel, se trece spre ilustrarea liturghiei bizantine, slujbei religioase, așa cum rezultă ea din mărturia diferitelor categorii de monumente, pictură monumentală (mozaic și frescă), ilustrare de manuscrise sau pictura iconostaselor.

În acest cadru au fost publicate uneori monumente inedite, intrate apoi în circulație de specialitate, de pildă rotulus-ul ilustrat al patriarhului grec din Ierusalim.

Capitolul intitulat simplu « Iconographie » adună numeroase articole de foarte mare interes, care adeseori îmbracă forma eseului cu teoretizări mai largi. Nimic surprinzător în aceasta, cunoscând mai ales pasiunea pentru subiectele care se potrivesc genului respectiv de exerciții, pasiune inițiată cu decenii în urmă de către Gabriel Millet la *Hautes Études* și continuată de întreaga sa școală. Este,

mai mult ca oriunde, terenul fertil, prielnic descoperirilor arheologice — fiecare detaliu devine indiciu considerabil în îmbogățirea documentării noastre și în lărgirea cercului de interpretări posibile, pentru perioade care se lasă, din motive complexe, atît de anevoie circumscrie.

Unele articole își propun explicitarea sensului unui ansamblu concret, schema iconografică a unui monument dat, altele tratează teme care depășesc uneori iconografia pur creștină. Iată « Marea celestă » transmisă de către cosmografia antichității, reprezentarea temei « liniștii », sau eseul asupra iconografiei Duminicii, în care se stabilesc corespondența între cicluri de imagini iconografice și valoarea atribuită zilelor săptămînii de către mistici sau liturgiști.

Primul — cronologic vorbind — din această serie, cel care tratează despre imaginea Coborîrii Sfîntului Duh, apărută în 1928, folosea, ne spune autorul, « metoda structuralistă » « avant la lettre », studiind imaginea unei forme plastice anume, în diferite regiuni și epoci; una din concluzii era aceea că independent de subiect, diverse tipuri de imagini circulare (în cazul acesta) sînt supuse aceleiași evoluții cu etape asemănătoare în transformarea formală. În anii următori prof. Grabar va continua genul acesta de investigații, folosindu-l în elaborarea lucrărilor: *Martyrium* (vol. II), *L'Iconoclasme byzantin*, *La Sainte Face de Laon* etc.

La aceeași materie comună, numeroase alte articole reprezintă argumente în folosirea acestei metode de cercetare atît de dezvoltată în sinul « școlii din Paris » — iconografia.

Cu titlul capitolului următor, « Les arts d'Orient », sîntem introduși neașteptat într-o arie geografică largă a evului mediu, cuprinzînd, ne lămurește o dată mai mult autorul, monumente ale Siriei creștine în tot timpul apartenenței la Imperiul bizantin (aici, formelor arhitecturale dezvoltate cu precădere în volumele din *Martyrium* li se dă o pondere restrînsă) și, pe de altă parte, reflectarea influenței artelor iraniene și musulmane asupra diferitelor monumente creștine, respectiv grecești, latine sau slave.

Imaginea creată de Grabar prin studiile din urmă asupra raporturilor reciproce între forțe existente în bazinul mediteranean și chiar pe continent este o imagine neașteptat de cuprinzătoare, hotarele lucrărilor admise sînt deodată largite și analizele comparative opun și leagă într-o unitate dialectică două entități care la Strzygowski sau Millet fuseseră net distincte, comparabile desigur, dar ireductibile.

Grabar se mindrește — într-o viziune teoretică cu mult mai modernă — de a fi abandonat optica clasică « în diptic »: componența « greacă » și cea « orientală ». Orientul încetează să mai fie considerat în mod abstract, studiul savantului se concentrează cu precădere asupra ramurilor care se lasă caracterizate și observate cît de riguros, de exemplu artele sassanidă și omeyyadă.

Cîte subiecte noi nu se ridică la acest capitol! Poate că dintre cele mai speculate, relațiile lumii musulmane cu Bizanțul în perioada iconoclastă

capătă noi sensuri, pînă nu de mult cam formal înțelese.

În fine, un capitol foarte circumscris, consacrat artei ebraice, pornește de la Sinagoga de la Doura Europos, se continuă cronologic cu volumul II din *Martyrium* și studiază cazuri precise de împrumuturi ale artei creștine timpurii din repertoriul artei ebraice.

Subliniam de la început doza de arbitrar obligatorie în orînduirea articolelor, împrejurarea în care un articol putea la fel de bine fi legat de o temă sau de alta. Secțiunea a VIII-a a culegerii grupează astfel de articole sub titlul « Art proprement byzantin et les arts médiévaux dans les pays des Slaves du Sud, des Roumains et des Russes ». Accentul cade, firește, pe epoca paleologică a artei bizantine, se analizează originile sale și ni se prezintă în formă monografică unele ansambluri monumentale necunoscute la data publicării lor de către Grabar.

Probleme nu mai puțin complexe suscită legăturile artei bizantine în ultima sa fază cu arta medievală existentă în fiecare din teritoriile pomenite în titlul de mai sus. Anunțînd de la început dificultatea stabilirii mai precise a apartenențelor, autorul se ocupă atît de monumente implicate indisolubil în sfera artei bizantine, cît și de o altă serie, mai lesne delimitată, detașată prin depărtarea în timp și spațiu de Bizanț — cum ar fi monumentele moldovenești sau cele rusești —, posterioare căderii Constantinopolului. De altfel la această materie se înscriu numeroase lucrări în volum, în majoritate devenite clasice.

Menționăm, pentru interesul deosebit pe care îl trezesc cercetătorilor artei medievale românești, republicarea a două articole, primul sub forma unei prezentări a cărții lui Paul Henry, *Notice sur les églises de la Moldavie du Nord* (1930), celălalt, *L'Origine des façades peintes des églises moldaves* (1932), ambele la baza interpretării celei mai complexe a monumentelor moldovenești din secolele XV–XVI.

Exempli gratia pentru varietatea și interesul preocupărilor desfășurate, mai cităm din rîndul articolelor: *Cathédrales multiples et groupements d'églises en Russie* (1942), studiu de arheologie comparată pe bază de documente, extrem de interesant și luminînd noi unghere ale unei materii foarte vaste, *L'Expansion de la peinture russe aux XVI-e et XVII-e siècles*, sau comentarii amplificate pe marginea unor publicări de monumente: *Pénétration byzantine en Islande et en Scandinavie*.

Deși esențialmente istoric al artei bizantine, împrejurări de biografie privind zonele geografice accesibile în timpul ultimului război, precum și studii generate de o arie de interese foarte întinsă fac din profesorul André Grabar un specialist recunoscut și în arta evului mediu occidental.

Ultimul capitol tematic se va intitula « Les arts du moyen-âge en Europe occidentale », continuînd tradiția unor înaintași renumiți ai școlii franceze ca Millet, Bréhier sau Perduzet care îmbrățișau într-o aceeași privire arta medievală a țărilor bizantine sau latine.

Considerînd izvoarele comune sau experiențele paralele, atitudinea autorului devine clară în organizarea și ponderea materialului din *Martyrium* în proporție egală pentru monumentele bizantine sau occidentale.

Cu peste un sfert de veac în urmă, lipsit de posibilitatea cercetării pe teren în zonele « bizantine », Grabar întreprindea studiul picturii epocilor preromanică și romanică din Franța. Sînt bine cunoscute lucrările larg răspindite, publicate în colecția Skira. Lista articolelor sau comunicărilor științifice în același domeniu este plină de interes: în majoritate consacrate picturii (*Peinture murale chrétienne*, Poitiers, 1958, *Les fresques de Castelseprio*, la dezvoltarea semnificației cărora autorul ia o parte foarte activă, *Les mosaïques de Germigny-des-Près*, *Quelques notes sur les peintures romanes de l'Auvergne*, *Fresques d'Aoste et l'étude des peintures romanes*), altele se preocupă de arte decorative (*Orfèvrerie mosane — orfèvrerie byzantine*). și, făcînd epocă în studiul relațiilor atît de discutate Bizanț-Italia: *La décoration des coupes à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento* (1957).

Sub definiția « Varia », cîteva comunicări, recenzii amplificate, evocarea lui Gabriel Millet sau a lui Emile Mâle, predecesori la catedră la Académie des Inscriptions et Belles Lettres.

În fine, rezumatul aparține din cursurile ținute la Collège de France, așa cum au fost ele publicate de anulul instituției, cu începere din 1954 și pînă la 1966. Admise oarecum la urmă în cuprinsul celor trei volume, aceste teze redau foarte imperfect însemnătatea adevărată a orelor — două pe săptămînă cu respectiv cîte o temă diferită — la Collège de France, într-o perioadă de deplină maturitate științifică și didactică a profesorului. Ținute în paralel cu lecțiile de simbăta dimineața de la Hautes Études, ele au constituit o prezență neechivocă în învățămîntul și cercetarea istoriei artei și arheologiei bizantine de nivel postuniversitar. Subiectele alese erau urmărite de-a lungul mai multor semestre, asigurînd atît continuitatea în preocupări cît și informarea cu descoperirile cele mai recente, efectuate de multe ori de chiar membrii seminarului, în rîndul cărora se numărau savanți cu reputația dobîndită.

Extrema varietate a preocupărilor, disponibilitatea organizată spre noi puncte de interes, modestia inerentă unei cariere bogat studioase conjugată cu sinceritatea liberă de opreliști formale, iată poate trăsăturile cele mai afirmate ale climatului creat de personalitatea profesorului Grabar în cadrul formulelor de studiu-cercetare colectivă a cărei conducere îi revenea prin funcție și « auctoritas ».

Așa se explică și ramificațiile divergente care se reclamă totuși toate de la același trunchi. Elevii, ajunși profesori la rîndul lor, preocupîndu-se de foarte variate aspecte ale unor discipline complexe, răspîndiți — chiar în sensul geografic al cuvîntului —, păstrează încă un contact foarte afirmat cu seminarul de artă și arheologie bizantină. Centrul de studii franceze în domeniul artei bizantine, care s-a identificat în prima jumătate a veacului cu per-

soana lui Gabriel Millet, și-a urmat tradiția, continuându-și dezvoltarea sub conducerea lui André Grabar, conducător de echipă, și oglindind în același timp chiar evoluția științei într-un proces de creștere și de maturizare foarte organic.

Se cuvine să amintim la sfârșitul acestei prezentări a culegerii articolelor lui André Grabar un alt aspect al activității sale care, departe de a fi printre cele din urmă, se referă la publicarea începând cu 1945 a faimoaselor *Cahiers archéologiques*, direcție pe care o împarte cu Jean Hubert. În sumarul revistei numele lui Grabar revine des, imprimând o adevărată orientare. Nu e mai puțin adevărat că în paginile acesteia s-au afirmat numeroși cercetători aflați la începutul carierei sau alții, prestigioși, au colaborat, contribuind la finuta revistei.

În cadrul colecției *Cahiers archéologiques* (apărute cu participarea C.N.R.S.) a ieșit la iveală tot în 1968 cel de-al doilea volum de materiale, alcătuit din contribuții variate ale foștilor elevi.

Meritând o prezentare separată a numeroaselor articole, titlul volumului este *Synthronon*, omagiu lui André Grabar, oglindind cu o singură vorbă poziția maestrului față de discipolii săi.

IRINA ANDREESCU

RAOUL ȘORBAN și ZOLTAN BANNER,

AUREL POPP

Editura Meridiane, București, 1968

Prima jumătate a secolului al XX-lea reprezintă, în mod indiscutabil, una din cele mai strălucite perioade din istoria artelor plastice românești. O pleiadă de remarcabili maeștri, pictori: Petrașcu, Pallady, Șirato, Tonitza, Iser, Ștefan Dimitrescu, Dărăscu, Bunescu, Ghiață și sculptori: Brâncuși, Paciurea, Han, Medrea, Jalea, Ladea etc., continuând tradițiile marilor înaintași Grigorescu, Luchian, Andreescu, a vechilor zugravi anonimi de fresce, inspirându-se din strălucirea și vitalitatea folclorului românesc ca și din realitățile vremii, conștienți și dăruiți artei lor, însuflețiți de un fierbinte patriotism, au pus bazele unei școli naționale românești încheiate, de o reală originalitate. Formați în general în școlile din Apusul Europei (Paris, München), ei au fost la curent cu toate mișcările și cîștigurile pe plan estetic ale tuturor curentelor artei moderne, le-au înțeles și filtrat prin propria lor personalitate, au folosit ceea ce era un spor în domeniul capacității de înțelegere și redare a realității, dar nu au aderat nicodată total și formal la ele. Lucrând în condiții dintre cele mai puțin prielnice, de indiferență oficială sau ostilitate fățișă, cum puțini pictori din Europa acestui timp au făcut-o, ei și-au rămas credincioși lor înșiși, artei lor și celor cărora le adresau această artă.

Alături însă de acești mari artiști, ale căror opere au intrat de mult în tezaurul patrimoniului artistic

național, au existat o seamă de alți mulți pictori și sculptori, extrem de dotați, formați la aceleași școli și animați de aceleași idealuri estetice și sociale, care în nu puține împrejurări au dat dovada talentului lor cert și a posibilităților creatoare. Realizarea sau neîmplinirea lor, totală sau oprită undeva la mijloc, a fost condiționată, de la caz la caz, de o seamă de factori obiectivi și subiectivi, destul de complecși. Inegală și dispartă în unele cazuri, în altele redusă la câteva lucrări, opera lor a fost prețuită în epocă, de la ei se aștepta mai mult, și, nu-i mai puțin adevărat și firesc, că și ei au contribuit într-o anumită măsură la înflorirea și consolidarea artelor plastice românești. O istorie autentică și solidă a artelor plastice românești nu va putea fi scrisă niciodată fără cunoașterea creației acestor pictori și sculptori, al căror șir de nume este destul de lung. Studiarea și prezentarea operei lor se impune nu numai ca un pios act de recunoștință, ci ca unul firesc și necesar, de cultură și istorie a artelor.

Pornind de la aceste premise, Raoul Șorban și Zoltan Banner investighează și reconsideră la justețe și realele lor dimensiuni viața și creația pictorului Aurel Popp. Dispunând de o seamă de documente sigure, unele inedite, și cunoscând bine opera pictorului, ei adoptă, de la bun început, un ton ponderat, evitând orice exagerare sau tendință spre apologie, refăcând critic și fin nuanțat, cu delimitări precise, drumul creației lui Aurel Popp, subliniindu-i meritele, trăsăturile originale, aspirațiile și eforturile sale, dar și limitele. În felul acesta se obține o imagine clară și reală, care permite să se aprecieze la justa ei valoare moștenirea lăsată de Aurel Popp, să se poată fixa în mod cert locul său în istoria artelor plastice românești. Pentru că, într-un anumit sens, în această istorie Aurel Popp ocupă un loc cu totul aparte, fiind printre acei puțini pictori care, cu toate că nu aveau o concepție clară, bine încheată și erau mai mult niște visători utopici, nu de puține ori oscilanți, au năzuit din tot sufletul lor să facă o artă revoluționară, inspirată din realitatea socială a vremii lor, din munca și suferințele claselor oprite, o artă capabilă să zguduie conștiințele, să le mobilizeze și să transforme lumea. În acest sens, încercările lor sînt merituoase, nu lipsite de cuceriri și reușite surprinzătoare, iar viața lor se constituie drept o pildă de devoțiune artistică.

Născut la 30 august 1879 în Căuaș-Sălaj, într-o modestă familie de intelectuali de țară, prieten cu marele poet Ady Endre la liceul din Carei, Aurel Popp urmează cursurile Academiei de belle arte din Budapesta năzuind să devină profesor de desen și vizitează, ca student, Italia. În 1905, după trei ani de așteptare, este numit profesor de desen la Satu-Mare. Din acest moment pentru Aurel Popp începe o viață de privațiuni, de conflicte și represiuni din partea oficialităților, de eforturi, uneori dramatice și desperate, de a-și putea agonisi existența și a face arta pe care o concepea și visa. Expune pentru prima dată la Salonul Oficial în 1907, ca în 1910 să urmeze la Paris cursurile Academiei libere Julian, iar în 1912 să întreprindă o

lungă călătorie în câteva țări ale Europei centrale și apusene. Din această perioadă datează primele sale gravuri în acvaforte și desene în creion înfățișând chipuri de oameni simpli, muncitori, nuduri, văzute accentuat viguros, ca și unele peisaje cu case șubrede și dezolante care caută să surprindă adevărul, deloc idilic, al satelor românești. Prima expoziție personală o deschide în 1913 în atelierul său din Satu-Mare, pinzele din această perioadă fiind inspirate din viața chinuită a muncitorilor, dar rămase încă la stadiul constatativ. Războiul din 1914—1918 îi schimbă radical concepțiile sociale și viziunea artistică, îl duce la mișcarea revoluționară, în anii 1918—1919 făcând politică socialistă militantă. Arestat în 1919, evadează din închisoarea din Budapesta, ca abia în 1921 să fie scos de sub anchetă la intervenția și străduințele lui Octavian Goga. În același an, la primul Salon de artă plastică transilvană de la Cluj, Aurel Popp expune 32 de tablouri. Acum se cristalizează și concepția sa despre artă. El vrea o artă care să slujească popoului, o artă capabilă să producă seisme sociale. E socialist în concepție, dar, datorită firii sale, un însingurat. Operele din această perioadă denunță patetic mizeria satelor, condițiile inumane de viață și muncă ale muncitorilor de la orașe. Pentru un manifest de simpatie cu muncitorii este persecutat, i se desființează atelierul. Cu toate acestea, în 1927, Tonitza, pe baza operelor expuse la Salonul Oficial, îl apreciază drept un «... activ propagandist al marxismului». După Congresul artiștilor plastici de la Baia Mare, din 1936 (68 de participanți), eșuind proiectul constituirii unei asociații largi, democratice, Aurel Popp își vede năruite încă o dată năzuințele sale, ca după dictatul de la Viena să devină ținta unor puternice atacuri represive. În anii noștri, plin de entuziasm, încearcă să facă acea artă pe care o visase, pentru care suferise și luptase și pe care o caracterizase el însuși «... drept un comentariu despre adevărurile — sau neadevărurile — vieții», dar bătrânețea și boala îl împiedică să mai poată realiza ceva din multiplele și însușite planuri. Aurel Popp moare în 1960.

În toată această refacere a vieții, cei doi autori insistă, cu argumente solide, asupra evoluției concepției artistice a pictorului și a operei sale, concludând că ea «se poate ordona în cicluri» corespunzând unor perioade de creație artistică, dar evolutive, pe aceeași linie, fără salturi brusce. Pe această linie ciclurile sînt explicate în geneza și structura lor, subliniindu-se, deopotrivă, valorile, excesele și limitele. Astfel, în prima perioadă a creației sale, pictura lui Aurel Popp avea o paletă destul de încărcată, sînt evidente anumite excese «baroce» de linie și ritm în desen și chiar prezența unor scene naturaliste. Plină de un patetism autentic, adînc și uman, pictura sa devine uneori prea insistentă în a reda durerile și mizeriile vieții. Mai tirziu, în a doua fază, devine mai ordonat, mai clar și mai simplu, deși preferă și acum monumentalul în compoziție și uneori folosește simbolurile. Nu mai are însă acea vehemență și stridentele de la început, e mai sobru și mai echilibrat în compoziție și cromatică, pictează mai multe

peisaje de atmosferă, îl interesează psihologia umană, se simte prezența unei atitudini mai lirice, poetice față de realitate. Explicația este făcută logic, argumentat și ponderat așa încît autorii își pot susține afirmația făcută la începutul studiului că opera lui Aurel Popp se înscrie «... printre valorile artei plastice românești din prima jumătate a secolului al XX-lea».

Studiul lui Raoul Șorban și Zoltan Banner constituie, în mod cert, o interesantă contribuție în opera de restituire a valorilor autentice ale artei românești și în același timp un prețios și util ghid în înțelegerea operei lui Aurel Popp.

ION TĂTARU

INDIAN CARPETS

Marg Publications, Bombay, <f.a.>, 45 p. cu ilustrații

Nu demult a apărut la Bombay o lucrare interesantă asupra evoluției și răspîndirii covoarelor indiene, cartea *Indian Carpets*, publicată de dr. Mulk Raj Amand. Este de fapt o lucrare colectivă, rodul studiilor unor cercetători de artă care au urmărit prin aceasta să adune date succinate dar cuprinzătoare asupra covoarelor indiene: istoricul meșteșugului țesutului, o tipologie a covoarelor indiene, aria lor de răspîndire în țările Europei, Asiei și Americii, situația actuală a producției manufacturiere de covoare.

O prefață intitulată *Carpets are works of art*, semnată de Kamaladevi Chattopadhyaya, scoate în evidență valoarea inestimabilă a acestor produse ale artei indiene, încă puțin cunoscute și apreciate adesea mai mult din considerente mai puțin importante: exotism, vechime, preț. Lucrarea, concepută în trei capitole însoțite de un apendice, urmărește în special originea și evoluția în India a unui anumit tip de covoare, cele tunse, covoare aflate în muzeele și colecțiile din S.U.A., Anglia și Uniunea Sovietică, precum și diversele centre de covoare din India cu particularitățile produselor lor.

Istoria covoarelor indiene pare a începe pe la 1580, cînd împăratul Moghul aduce în India un mare număr de covoare persane, ordonînd totodată atelierului de manufactură al curții să lucreze imitații după acestea. Exemplarele țesute aici se disting printr-o proporție deosebită între cîmp și chenar, prin utilizarea unor armonii reci de culori bazate în special pe nuanțe de verde și albastru închis. Motivele ornamentale preiau modele persane: pomul vieții, trandafirul, trifoiul și capri-foiul, narcisa, liliacul, macul, la care adăugăm creanga, frunza trilobată sau simplă, buchetul, steaua, sau păsări și animale ca porumbelul, păunul, tigrlul, cămila, pantera, elefantul. Aceste motive sînt transformate și stilizate într-un mod deosebit, conform unei alte concepții, unui alt spirit, unor principii de ornamentare specifice, fenomen care

a avut loc de altfel pe întreaga arie asiatică și europeană în care s-a manifestat influența covoarelor persane, ajungând pînă în țara noastră. Acest fapt a determinat apariția unor similitudini în special în ornamentarea covoarelor cu motive florale și animaliere, similitudini care pot fi observate și explicate prin existența unui izvor comun de inspirație.

Covoarele lucrate în India pot fi împărțite în cinci categorii care corespund însă în mare măsură tipurilor pe care o aplicăm scoarțelor românești: două tipuri sînt lucrate în război orizontal, iar celelalte în diverse tipuri de gherghef. Cele mai simple covoare țesute în război orizontal, cunoscute sub denumirea de *Suttrangies* și răspîndite în toată țara, au un principiu de ornamentare comun, atît în Asia cît și în Europa, și deci și la noi, celor mai simple tipuri de țesături populare: dungi divers colorate. Ceea ce deosebește însă țesăturile indiene sînt asociațiile de culori mai puțin obișnuite pentru ochiul nostru, armonii reci de diverse nuanțe de roșu, albastru și alb, obținute din plante.

O dată cu sfîrșitul dinastiei Moghul, producția manufacturieră a covoarelor indiene decade, cunoscînd însă o nouă perioadă de dezvoltare pe la mijlocul secolului al XIX-lea, în funcție de condițiile determinate de un nou interes european pentru arta orientală.

Dacă în Europa sînt mai puțin cunoscute producțiile centrelor Mirzapur Bhadhoi, dintr-o regiune în care după legendă a trăit un țesător de origine persană, devenită apoi cea mai importantă zonă producătoare de covoare, Punjab, unde a ființat primul atelier al lui Akbar cel Mare, sau ale celor din sudul Indiei, ne sînt în schimb mai bine cunoscute unele exemplare aflate în colecțiile muzeelor din S.U.A., Anglia sau U.R.S.S.

Astfel, John Irvin, de la Muzeul Victoria and Albert, prezintă în acest volum unul din cele mai frumoase exemplare, donat de Robert Bell, precum și covoare din colecția Fremlin, cunoscute mai mult sub denumirea de covoare « persane ». Dintre exemplarele menționate ca făcînd parte din colecția Muzeului Ermitaj din Leningrad merită a fi amintit cel mai vechi covor descoperit în săpăturile arheologice din regiunea munților Altai, avînd într-un chenar reprezentat un cortegiu de călăreți, iar în altul un șir de animale asemănătoare cu cerbii.

Prin bogatul material pe care îl cuprinde, lucrarea *Covoare indiene* pe care o prezentăm completează sfera cunoștințelor noastre privind aria de influență a covoarelor persane, arie care cuprinde și teritoriul țării noastre, înlesnindu-ne astfel studii comparative și formarea unei cît mai cuprinzătoare viziuni de ansamblu asupra evoluției țesăturilor de tip popular.

MARINA MARINESCU

PAUL H. STAHL

FOLCLORUL ȘI ARTA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

Editura Meridiane, București, 1968, 52 p. + 83 il. + 16 pl. color

Studiile de artă populară ne-au obișnuit în general fie cu monografiile restrinse, fie cu o tratare tematică, cel mai frecvent descriptivă. Un număr restrîns de articole sau studii abordează subiectul din punct de vedere istoric, caută să restabilească evoluția unor obiecte de artă populară — piese de port, ceramică etc. — pe baza documentelor scrise sau a puținelor dovezi materiale de care dispunem.

Lucrarea lui Paul H. Stahl urmărește prezentarea unor teme care se regăsesc în diferite domenii de cultură populară, materială și spirituală.

Autorul pornește, după unele considerații de ordin general, de la clasificarea cea mai obișnuită a motivelor ornamentale, care se păstrează încă în numeroase țări, în ciuda deficiențelor de principiu, a lipsei unui criteriu unitar: motive geometrice, vegetale, animaliere, simbolice. Unele categorii de motive, foarte cunoscute din timpuri străvechi, s-au răspîndit, păstrîndu-se pînă astăzi în diferite domenii de manifestare artistică a poporului, reprezentînd o sinteză de exprimare a concepției populare despre lume. Fiecare motiv-simbol s-a format avînd adesea semnificații multiple, care s-au suprapus în timp sau au coexistat pe o arie întinsă.

Între aceste motive se numără acela al calului, reprezentat sub diverse forme: cap de cal, craniu, cal înaripat, inorog. Prezent atît în arta plastică cît și în obiceiuri și în folclor, motivul are semnificații multiple, întîlnindu-se în regiunile unde au locuit sau pe unde au trecut popoare migratoare: turci, popoare caucaziene, slave sau germanice. Ca și la acestea, la noi apare frecvent în arhitectură, cu deosebire în Oltenia, simplificîndu-se și abstractizîndu-se în decursul timpului.

Un alt motiv deosebit este acela al balaurului, care concentrează o semnificație unică, pe aceea de element negativ, expresie a răului atît în producția literară populară cît și în arta plastică, unde însă « apare în compoziții relativ puține comparativ cu bogăția elementelor folclorice ».

Un subiect mai rar cercetat, căruia merita să i se acorde un spațiu mai larg datorită interesului pe care îl prezintă și posibilităților de comparații pe care le oferă în folclorul balcanic, îl constituie existența vaselor de lut, nu numai ca obiecte de uz ci și ca motiv frecvent în literatura populară. Ceea ce este interesant este faptul că ele reprezintă în concepția populară unul din elementele care leagă cadrul obișnuit al gospodăriei de lumea fantastică. « Credința în viața vaselor, subliniază autorul, era puternică și se întemeia pe convingerea că argila poate căpăta suflet », lucru dovedit de numeroasele obiceiuri și legende existente.

O categorie de motive cărora li se dă amploare datorită frecvenței cu care apar și complexității lor o reprezintă cele cosmice, bolta cerească și aștrii săi.

Ele persistă ca subiect de inspirație, ca motiv central în folclorul majorității popoarelor, constituind o încercare de lămurire a unor fenomene inexplicabile, ades hotărâtoare pentru viața oamenilor a căror ocupație primordială era agricultura. Legende despre soare și lună, credințele în stele au semnificații adânci, reflectând un anume mod de gândire a poporului, gradul de înțelegere a fenomenelor cerești.

Adăugăm la motivele enumerate pe acela al arborelui vieții, motiv preferat în arta popoarelor orientale și europene, apreciat de autorul lucrării ca « unul din domeniile cele mai bogate și interesante pentru modul în care folclorul își pune amprenta asupra artei ». Prezent în toate manifestările artistice, « pomul vieții » reflectă o concepție viguroasă despre natură, despre viață. « Supraviețuirea motivului în artă se leagă de supraviețuirea lui în obiceiuri și folclor, pînă la începutul secolului al XX-lea și, în unele aspecte, chiar pînă în zilele noastre ».

Această lume de motive, cu semnificații variate, cel mai adesea simbolice, se reflectă în ilustrațiile volumului pe care îl prezentăm: motivul calului, al balaurului, vase din lut, soarele și stelele, frecvente în toate genurile artei noastre populare, în arhitectură, ceramică, pictură sau țesături, în diverse forme, în diverse ansambluri ornamentale.

Lucrarea lui Paul Stahl urmărește să atragă un public cit mai larg într-un domeniu de vast interes, acela al subiectelor de inspirație folclorică în creația literară populară cit și în cea plastică. Pentru cercetătorii orientați către cultura populară sînt prezentate unele direcții noi de cercetare, lucrarea remarcîndu-se tocmai prin originalitatea temei și a modului de tratare. Atrăgînd atenția și asupra frumuseții ilustrației care însoțește textul, scoatem în evidență încă o dată meritul acestei lucrări care reflectă, așa cum se spune în introducere, modul în care concepția despre lume a oamenilor influențează arta populară și formele artistice cărora le dă naștere.

MARINA MARINESCU

GHEORGHE VRABIE

FOLCLORISTICA ROMÂNĂ. EVOLUȚIE, CURENTE, METODE

Editura pentru literatură, București, 1968, 425 p.

Creație anonimă, colectivă, supusă permanent transformărilor și adăugirilor, literatura orală anterioară literaturii culte a fost vreme îndelungată singura formă literară a poporului nostru. Despre vechimea literaturii orale, despre importanța și valoarea ei ca document istoric și izvor nesecat de inspirație pentru literatura cultă ne-au vorbit oameni de seamă ai culturii române.

Lucrarea lui Gheorghe Vrabie își propune să prezinte evoluția conceptului de folclor, începînd din evul mediu și mergînd pînă în zilele noastre,

pe curente și școli folclorice, analizînd profund activitatea folcloristică a celor mai reprezentative figuri din acest domeniu. Contribuția adusă de autor este cu atît mai prețioasă cu cît prin lucrarea de față se realizează prima sinteză în literatura de specialitate. Ea se impune, prin bogăția și sistematizarea materialului, prin analiza critică a operelor tuturor personalităților legate de folclor, nu numai atenției folcloriștilor, dar și istoricilor, filologilor și etnografilor.

Economia lucrării se prezintă astfel: după o scurtă prefață (p. V—VIII), lucrarea este împărțită în cinci părți, titlul fiecărei părți marcînd momentele-cheie din istoria folcloristicii române: Partea I, *Începuturile folcloristicii române* (p. 3—36); Partea a II-a, *Folcloristica română în epoca romantică* (p. 39—144); Partea a III-a, *Folcloristica română în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea* (p. 147—248); Partea a IV-a, *Folcloristica română în prima jumătate a secolului al XX-lea* (p. 251—390); Partea a V-a, *Folcloristica română în ultimele decenii* (p. 393—425). Fiecare parte cuprinde, la rîndul său, mai multe capitole și subcapitole. Lucrarea mai conține și un rezumat în limba germană (p. 426—432) și un indice de nume de autori (p. 433—442).

Autorul începe prezentarea figurilor de seamă din folcloristica română cu succinte date biografice, urmărind să sublinieze influența pe care mediul a avut-o în formarea personalității respective, influență care se va răsfrînge și asupra operelor sale. În folcloristica română, s-a făcut simțită influența ideilor filozofice înaintate din cadrul folcloristicii europene. De aceea, paralel cu prezentarea personalităților din cadrul folclorului românesc, este prezentată și activitatea celor mai reprezentative figuri din folclorul popoarelor vecine.

Primele preocupări de folclor în vechea literatură română le găsim la o serie de cărturari de seamă ai timpului, cum au fost: mitropolitul Dosoftei, cronicarul I. Neculce, Stolnicul Constantin Cantacuzino, eruditul de faimă europeană Dimitrie Cantemir. Cunosători ai graiului popular, ai obiceiurilor, datinilor și tradițiilor populare, opera lor este adînc influențată de creația populară, utilizînd într-o mare măsură expresii și proverbe populare, stilul narativ popular.

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, apare o ideologie nouă, antifeudală, reflectînd aspirațiile burgheziei în ascensiune, ideologia iluministă. În țările române, filozofia și ideologia iluministă își face apariția în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Prezentîndu-ne pe larg activitatea reprezentanților iluminismului din Transilvania, grupați în jurul Școlii ardelenice, a reprezentanților din Țara Românească și a reprezentanților din Moldova, autorul subliniază aportul pe care acești cărturari l-au adus în domeniul folcloristicii. Insistînd îndeosebi asupra operei celui mai de seamă reprezentant al iluminismului ardelean, Ion Budai-Deleanu, autorul îl pune alături de Eminescu și Coșbuc, prin faptul că acordă poeziei populare o valoare artistică, ridicînd-o la un nivel superior și creînd un stil poetic, bazat pe limba vie a poporului.

În primele decenii ale secolului al XX-lea, în folcloristica română un pas înainte se face prin operele lui Iordache Golescu, Gheorghe Asachi, dar mai ales prin opera lui Anton Pann. Fiind cel dintâi culegător de poezii populare, luînd atitudine față de creația populară, publicînd primele poezii populare, Anton Pann ocupă un loc important în cadrul folcloristicii române.

În preajma anului revoluționar 1848, și în domeniul literaturii au avut loc profunde transformări, impunîndu-se un nou curent — romantismul. Apărut ca o reacție împotriva vechilor canoane clasice, romantismul promova un principiu nou, revoluționar, al libertății de creație a scriitorului. În literatura română, romantismul prezintă caractere specifice, oglindind frământările revoluționare din preajma anului 1848 și continuînd în a doua jumătate a secolului al XIX-lea cu lupta pentru unire și independență națională.

Pe plan european, se afirmă în această perioadă ideile filozofice ale unor folcloriști de renume, ca scriitorul german J. G. Herder și filozoful italian G. B. Vico, idei care vor sta la baza operelor lui Alecu Russo, N. Bălcescu, C. Negruzzi.

Pași însemnați în dezvoltarea unei literaturi originale în limba română se fac o dată cu apariția primelor periodice literare și istorice. Personalități ca M. Kogălniceanu, N. Bălcescu militează pentru o literatură originală, recomandînd scriitorilor să se inspire din frumusețile naturii, din literatura populară, văzînd în folclor unul din izvoarele de seamă ale istoriei naționale. Arătînd contribuția pe care scriitorii pașoptiști au adus-o în domeniul folcloristicii, autorul se oprește îndeosebi la Alecu Russo și Vasile Alecsandri, care au pus în lumină deosebita frumusețe și valoare literară a poeziei populare. Alecsandri a modificat creația populară, săvîrșind o dublă acțiune de «îndreptare» și de «întocmire» a poeziei populare, dar această acțiune a făcut-o cu multă pricepere și talent. Exemplul bardului de la Mircești va fi urmat de o serie de alți folcloriști ca M. Marienescu, Miron Pompiliu, Sim. Fl. Marian.

Scriitorii generației de la 1848 s-au ridicat și în sfera teoriei folclorice, încercînd să lămurească problema genezei creației populare, definind noi genuri și specii.

Importante preocupări folcloristice a avut și Al. I. Odobescu. Contribuția sa este importantă prin faptul că formulează teza circulației creațiilor populare. Consideră că poeziile populare pot fi utilizate ca izvoare istorice și ca documente ale limbii naționale.

Alături de folclorul în versuri, a fost valorificat și folclorul în proză, începutul fiind făcut de către N. Filimon și culegătorul tipograf Petre Ispirescu, autorul primei colecții de *Legende sau basmele românilor adunate din gura poporului*.

În 1863, prin înființarea societății «Junimea» la Iași, lua ființă un nou curent literar și cultural — junimismul. Organul de publicitate al «Junimii», revista *Convorbiri literare*, a jucat un rol deosebit de important în dezvoltarea literaturii române, grupînd de-a lungul anilor pe cei mai talentați

scriitori ai timpului: Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici ș.a.

O contribuție valoroasă la explicarea genezei și circulației în folclor au adus-o A. D. Xenopol, I. Slavici, M. Eminescu. Prețuind în mod deosebit creația populară pentru capacitatea ei de a exprima în forma cea mai simplă simțămintele adînci ale sufletului omenesc, Eminescu a reușit să ridice la o înaltă treaptă artistică elementele culturii populare, ale creației artistice a poporului.

În secolul al XIX-lea se impune, prin studiile sale comparative de folclor, B. P. Hasdeu, care inaugurează în folcloristică metoda filologică comparativă. Operă a unuia, creația populară devine creație colectivă, anonimă prin circulație, ea perfectîndu-se neîncetat după gustul artistic al fiecăruia, după loc și timp, pînă ajunge să se ridice la nivelul geniului popular.

Într-o vreme în care în folcloristica română se menținea încă spiritul romantic, impus de V. Alecsandri pe de o parte, iar pe de altă parte își făcuseră loc tendințele înnoitoare ale școlii critice maioreștiene, o serie de tineri ca G. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu, I. Pop Reteganul, Sim. Fl. Marian, Teodor T. Burada ș.a. s-au grupat în jurul lui Hasdeu, formînd a doua școală folcloristică română, după V. Alecsandri.

Continuînd tradiția poeziei inspirate din creația populară, George Coșbuc a avut o concepție multilaterală despre poezia populară, îmbogățind teza despre geneza creației orale cu noi idei.

Apariția primelor reviste de folclor: *Șezătoarea*, *Ion Creangă*, *Izvoarașul* și altele, materialele și studiile privitoare la literatura orală, publicate de fondatorii și colaboratorii acestor reviste, au marcat o etapă nouă în folcloristica română.

În primele decenii ale secolului al XX-lea se impun noi principii, noi metode de investigare, al căror inițiator a fost criticul și istoricul literar Ovid Densusianu. Acordînd atenție nu numai moștenirilor din trecut, dar și creațiilor noi, Densusianu a instituit metoda de studiere a limbii și folclorului dintr-o perspectivă dublă: a prezentului și trecutului. Tezele sale vor fi îmbogățite de elevii și adepții săi: I. A. Candrea, T. Papahagi, I. Diaconu, D. Șandru, I. Mușlea, grupați în jurul revistei *Grai și suflet*, luînd naștere una din școlile folcloristice de cea mai mare importanță.

Reluînd și aprofundînd problema genezei și circulației în folclor, N. Iorga are meritul de a fi arătat care este contribuția individului și care este cea a maselor anonime în desăvîrșirea literaturii orale.

În perioada dintre cele două războaie mondiale ia naștere un curent favorabil asimilării literaturii nescrise cu însăși literatura scrisă. În fruntea acestui curent s-au aflat criticul literar Garabet Ibrăileanu, scriitori ca M. Sadoveanu, Lucian Blaga ș.a.

În munca de culegere și valorificare a literaturii orale, un rol de seamă a revenit școlii sociologice în frunte cu profesorul D. Gusti. Promovînd principii și metode noi, școala sociologică a deschis căi largi pentru cercetarea sistematică a vieții poporului. S-a acordat o atenție deosebită cercetării de teren,

anchetei sociologice limitate la o unitate socială — familie, sat, regiune, grupă — și la o singură manifestare (economică, spirituală).

Etnografia, disciplină cu care folclorul are strânse legături, a cunoscut o mai slabă dezvoltare. Prin George Vilsan, R. Vuia, S. Mehedinți se fac pași însemnați, delimitându-se domeniul de cercetare și metodele de lucru în etnografie. După primul război mondial, arta populară a cunoscut o mai mare dezvoltare prin operele lui N. Iorga, Al. Dima, G. Oprescu.

După 1944, folcloristica română a căpătat funcții noi; au luat ființă o serie de instituții și muzee, care au organizat și îndrumat munca de culegere și valorificare a creațiilor populare; au apărut o serie de publicații, care au reliefat realizările importante obținute în domeniul folclorului, etnografiei și artei populare.

Bogăția materialului, prezentarea sistematică, analiza critică a operelor personalităților de seamă din cadrul folcloristicii române fac din lucrarea lui Gheorghe Vrabie un prețios instrument de lucru pentru folcloriști, filologi și etnografi. Meritul incontestabil al lucrării este acela de a fi reliefat ideea că influența pe care creația orală a exercitat-o asupra literaturii culte a fost covârșitoare, literatura orală fiind condiția esențială care a dus la înnoirea și progresul literaturii culte.

MARIA CIOARĂ

ION MUȘLEA

GEORGE PITIȘ, FOLCLORIST
ȘI ETNOGRAF

București, Editura pentru literatură, 1968, 202 p.,
10 facsimile, 11 imagini alb-negru, o hartă

Bazată pe cercetarea și analiza materialelor inedite, lucrarea folcloristului Ion Mușlea aduce o nouă și prețioasă contribuție la cunoașterea vieții și operei lui George Pitiș. Prin noile date biografice, autorul reușește să prezinte mai complet și personalitatea folcloristului ardelean, subliniind aportul de seamă adus de acesta în domeniul folclorului și etnografiei românești.

Interesul pentru folclor s-a născut la Pitiș încă din anii copilăriei. I l-au sporit apoi profesorii de la gimnaziul brașovean și de la facultate. Atmosfera favorabilă cercetărilor folclorice din acea vreme l-a influențat pe Pitiș, i-a întreținut și i-a sporit dragostea pentru creația populară. În culegerea materialelor folclorice, folcloristul brașovean a urmărit să dea — restrângându-și cercetările la sud-estul Transilvaniei — o monografie folclorică a regiunii cercetate, anticipând într-un fel viitoarele monografii folclorice regionale, inițiate de Ovid Densusianu.

Trecând în revistă studiile pe care Pitiș le-a publicat în diferite periodice din vremea sa, *Revista nouă*, *Gazeta Transilvaniei*, *Convorbiri literare*, autorul relevă importanța pe care o au aceste studii — prin

descrierea ceremonialului și obiceiurilor de nuntă a obiceiurilor de înmormintare, a obiceiurilor legate, de diferite sărbători, a ceremoniilor agrare, a superstițiilor — atît pentru folcloriști, cît și pentru etnografi, Pitiș fiind cel dintîi care a descris portul românilor din Brașov. Autorul nu insistă asupra activității publicistice a folcloristului brașovean, ea fiind cunoscută și prin studiile altor folcloriști, care au cercetat și analizat opera lui Pitiș. Ion Mușlea se oprește îndeosebi asupra materialului inedit, pe care îl analizează și din care reproduce textele cele mai importante din culegerile de literatură populară și din materialul etnografic (păstorit, industrie casnică, port). Textele publicate cuprind și literatură orală (cîntece, strigături, snoave, legende, credințe) culeasă de la ciobani, Pitiș aducînd prin aceasta o contribuție de seamă la cunoașterea vieții materiale și spirituale a ciobanilor. Sînt reproduse apoi textele epice și lirice din Țara Oltului, importante pentru cunoașterea baladei, cîntecului și strigăturii din Țara Oltului.

Deoarece conținutul fiecărui manuscris este rezumat de către autor, ne vom referi numai la acele aspecte asupra cărora autorul n-a insistat și care pe noi, ca etnografi, ne interesează în mod direct.

Contribuția cea mai prețioasă o aduce folcloristul brașovean în descrierea celor două ramuri ale industriei casnice: îndrugarea straielor și împletirea găitanului, ramuri care au cunoscut o mare dezvoltare în Șcheii Brașovului.

În manuscrisul intitulat *Straie* (aici cuvîntul strai are sensul de « cergă ») sînt descrise: operațiile de prelucrare a lîinii; vopsitul cu culori vegetale; țesutul în război al straielor; felurile straielor.

În studiul intitulat *Găitan*, Pitiș arată dezvoltarea pe care această ocupație a cunoscut-o în Șchei, cu împletitul găitanului îndeletnicindu-se bărbații, femele, nevestele. Găitanul de la Brașov era lucrat îndeosebi pentru export, dar era folosit și pentru ornamentarea portului șcheian, îndeosebi de bărbați, care-l utilizau la pălării, nădragi, zăbune, ghebe, cizme cu carîmb. Găitanul se împletea din lînă țigae, lînă țurcană, bumbac, mătase. Cu împletitul găitanului se ocupau nu numai românii, ci și sașii. Aceștia din urmă îl făceau din lînă țigae și-l vindeau călugărilor din Țara Românească. Românii făceau găitan negru, civit (bleumarin închis), albastru (cel albastru era mult căutat în Turcia pentru armată). Găitanul se lucra cu ajutorul « trocii », pe care Pitiș o descrie. De aici se pare că derivă și porecla de « trocari », dată românilor din Șchei. Acest text este prețios și prin terminologia de tehnică populară, consemnată de folclorist.

În sfera cercetărilor sale a fost inclusă și Țara Hațegului, Pitiș culegînd material din trei sate: Petroșani, Livezeni și Grădiște. Materialul referitor la Grădiște este cel mai important, prin varietatea informațiilor, interesînd în special pe etnografi.

Este descris cu foarte multe amănunte portul femeiesc și cel bărbătesc, atît cel de iarnă cît și cel de vară, atît cel de lucru cît și cel de sărbătoare. Din atenția folcloristului ardelean n-a scăpat nici: gâteala capului (pieptănătura și felul de îmbrăco-

dire); podoabele de la gît și urechi; croiul ciupagului și al poalelor; cusăturile și cromatica opregelor și catrințelor, Pitiș arătînd și deosebiri existente între piesele de port ale tinerilor și cele ale bătrînilor în ce privește cromatica și ornamentica. Este menționată tehnica arhaică a țesutului « cu bîte » și tehnica colorării briiilor. Între informațiile referitoare la port, sînt inserate și credințe despre sărbători. Partea a doua a manuscrisului cuprinde indicații despre casă, unelte etc. Sînt notate o serie de obiceiuri de la nedei, pomeni, manuscrisul încheindu-se cu un obicei de la înmormîntare: prinderea de frați (și « soațe ») de cruce.

În manuscrisele referitoare la Livezeni și Petroșani găsim indicații prețioase despre locuințe și diferite obiceiuri. Cel privind Petroșanii cuprinde și cîteva indicații despre port (îmbrăcămîntea mortului, portul chicii la bărbați). Alături de materialele culese de O. Densușianu, I. Pop Reteganul,

R. Vuia, manuscrisele lui Pitiș ajută la cunoașterea din punct de vedere folcloric și etnografic a unei regiuni cu bogate tradiții și obiceiuri, aceea a Țării Hațegului.

Lucrarea lui Ion Mușlea, prin analiza și reproducerea unei părți din materialul inedit al folcloristului brașovean, are meritul de a fi relevat locul de seamă pe care Pitiș îl ocupă în folclorul și etnografia românească, constituind un important izvor de informație pentru folcloriști, etnografi, lingviști. Glosarul lucrării (p. 203—215) constituie la rîndul său un îndreptar prețios, prin explicarea unor cuvinte regionale sau populare și a unor expresii ce apar în *Texte*. Lucrarea cuprinde un număr de zece facsimile, unsprezece reproduceri alb-negru, și o hartă cu planul vechilor Șchei, din vremea cercetărilor lui Pitiș.

MARIA CIOARĂ

REPERTORIU DE EXPOZIȚII

Expoziția de desen

ANESTIN ION

noiembrie 1968

Foaierul Teatrului de comedie,
str. Măndinești nr. 2, București

Expoziția de pictură

BERNEA HORIA, BIȚAN ION, EPURE ȘERBAN, NICOGOSIAN ERVANT, POPA EUGEN

7—30 noiembrie 1968

Sala Galeriilor de artă, str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de grup, pictură și sculptură

MERMEZE GETA, MERMEZE SEVER, GROZA NICOLAE, SZASZ LIA, KRIJANOVSKY IOSIF, EPURE ȘERBAN, PASIMA DUMITRU

noiembrie 1968

Sala de expoziții a Fondului plastic, str. Brăilei, bloc 163,
Țiglina, Galați

Expoziția « Aspecte din pictura contemporană »

noiembrie—decembrie 1968

Organizată de Muzeul Simu la Casa de cultură a studenților,
București

Expoziția de pictură

MATEI AURELIA

22 noiembrie—decembrie 1968

Sala Clubului cultural studențesc, str. Oteteleșeanu nr. 3,
București

Expoziția de pictură

POPESCU MARIUS

18 noiembrie—17 decembrie 1968

Clubul sindicatelor de învățămînt, bd. Gh. Gheorghiu-De
nr. 32, București

Expoziția de artă decorativă

SÎMBOTEANU MIREILLE

noiembrie—decembrie 1968

Sala Galeriilor de artă, Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția retrospectivă

SCHWEITZER—CUMPĂNA RUDOLF

noiembrie—decembrie 1968

Galeria de artă a muzeului județean, Bacău

Expoziția de gravură

BĂNULESCU ION, CIUBOTARU FLORIN,
GABREA ȘERBAN, NICODIM ION

28 noiembrie 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, str. Mihai Vodă,
nr. 2, București

Expoziția de sculptură, grafică, metaloplastie și artă aplicată, organizată de cenaclul « Ion Andreescu » al profesorilor de desen și de cenaclul « Ion Țuculescu » al medicilor din Capitală

decembrie 1968

Holul Ateneului Român, București

Expoziția de pictură și sculptură

a fraților ARĂMESCU

decembrie 1968

Muzeul de artă, Cluj

Expoziția de pictură pe sticlă

BUCĂTARU GHEORGHE

decembrie 1968

Sala Ateneului Tineretului,
Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de pictură

CONSTANTIN RODICA

decembrie 1968

Sala Ateneului Tineretului,
Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de grafică

HĂLĂUCESCU IULIA

decembrie 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 23, București

Expoziția de sculptură

JUCU PETRE

decembrie 1968

Holul Ateneului Român, București

Expoziția de grafică

NICULIN FLORIN

decembrie 1968

Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură
RIBARIU PAULA
decembrie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de grafică
RUSU IORDACHE
decembrie 1968
Sala Ateneului Tineretului,
Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de pictură și grafică
VĂRBĂNESCU DIMITRIE (Franța)
decembrie 1968
Sala de expoziții a Ateneului Român, București

Bienala de pictură și sculptură
decembrie 1968—ianuarie 1969
Sala Dalles, bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură a studenților
Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »
din București, închinată lui Ștefan Luchian
decembrie 1968—ianuarie 1969
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția « Pagini de artă dedicate Transilvaniei »
decembrie 1968—ianuarie 1969
Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, București

Expoziția « Peisajul patriei »
decembrie 1968—ianuarie 1969
organizată de Muzeul Simu la
Casa de Cultură M.A.I.—București

Expoziția « Peisajul și compoziția de plein-air în opera lui
Ștefan Luchian »
decembrie 1968—ianuarie 1969
Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, București

Expoziția de pictură
ARMAȘU-NEGRI LUCILIA
decembrie 1968—ianuarie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului Plastic,
str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de sculptură și desen
GERTLER JEANA
decembrie 1968—ianuarie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția « Luchian înnoitorul »
decembrie 1968—ianuarie 1969
Muzeul Simu, str. Biserica Amzei nr. 9, București

Expoziția de pictură
MUSCELEANU ION
decembrie 1968—ianuarie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de « Grafică militantă »
ianuarie—februarie 1969
organizată de Muzeul Simu la Casa de cultură a
Sectorului I, București

Expoziția de grafică contemporană
ianuarie—februarie 1969
organizată de Muzeul Simu în holul
Teatrului « C. Tănase », București

Expoziția « Peisajul românesc contemporan »
ianuarie—aprilie 1969
Organizată de Muzeul Simu la Clubul M.A.I., București

Expoziția retrospectivă
ABRUDAN PETRU
ianuarie—februarie 1969
Sala Dalles, Bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură
BRĂTULESCU VASILE
ianuarie—februarie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de obiecte
GYÖRGY MIHAIL, NEAGU PAUL
ianuarie—februarie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură
IONESCU SORIN
ianuarie—februarie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția « Peisajul nou »
februarie 1969
Organizată de Muzeul Simu la Casa de cultură a
Sectorului VI, București

Expoziția de pictură
BONDI RODICA
februarie 1969
Sala Galeriilor de artă,
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de gravură și desen
CUDINOFF ANATOLIE
februarie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură
GRIGORE VASILE
februarie 1969
Holul Teatrului de comedie, București

Expoziția de pictură
HASAN YVONNE
februarie 1969
Sala Kalinderu, str. dr. Sion nr. 2—4, București

Expoziția de pictură
PREDA VIRGIL
februarie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția republicană de artă decorativă
februarie—martie 1969
Sala Dalles, Bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția « Aspecte din peisajul nou »
februarie—martie 1969
organizată de Muzeul Simu la Școala M.A.I., București

Expoziția de ceramică și sticlă
BĂICOIANU ZOE, BOTEZ LITA, CĂLIN LINICA, CRĂ-
CIUN VIOLETA, LĂZĂRESCU MIMI, IOSIFESCU
ANETA, POPESCU TITI, SCHOR DIANA, KIȚULESCU
TEODORA
februarie—martie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de grafică
PETRESCU CORNELIU
februarie—martie 1969
Sala Galeriilor de artă,
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură
RĂDUCANU GHEORGHE
februarie—martie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de peisaj a « Cenaclului Tineretului »
martie 1969
Sala Ateneului Român, București

Expoziția de grup, pictură, gravură
COLFESCU SILVIA, DEDU CORNELIA,
LINTE-OPRIȘAN LETIȚIA, MOISESCU MONICA
martie 1969
Ateneul Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de sculptură, grafică, pictură,
POSTELNICU VICTOR, JUGĂURS RĂDUȘ, BUCĂ-
TARU GHEORGHE
martie 1969
Sala Kalinderu, str. dr. Sion nr. 2—4,
București

Expoziția de pictură
IONESCU ADRIAN
martie 1969
Sala Ateneului Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția retrospectivă de desen și gravură
MANOLESCU MARIA
8—29 *martie 1969*
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic, Bd. Magheru
nr. 20, București

Expoziția de pictură și sculptură a filialelor Iași, Sibiu, Brașov
martie—aprilie 1969
Sala Dalles, Bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură
MEȘTERU-ZAMFIRESCU MARIA, KRIJANOVSKI
IOSIF, NICOLESCU GIL, NIȚESCU BARBU

martie—aprilie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură
CATARGI HENRI
martie-aprilie 1969
Sala Dalles, Bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția cenaclului « Ștefan Luchian »
al Institutului de arte plastice din Cluj
martie—aprilie 1969
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2—4, București

Expoziția de acuarelă
CONSTANTIN MARIA
22 *martie—14 aprilie 1969*
Sala Teatrului de comedie, str. Mândinești nr. 2, București

Expoziția de pictură și grafică
GÎNJU IOAN
martie—aprilie 1969
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2—4, București

Retrospectiva de pictură
HÎRLESCU DUMITRU
14 *martie—15 aprilie 1969*
Sala Ateneului Român, București

Expoziția de pictură
VARGA VASILE
martie—aprilie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția « Patru pictori desenatori »
PALLADY THEODOR, STERIADI JEAN AL.,
GRIGORESCU LUCIAN, MIHĂILESCU CORNELIU
Colecția O. Moșescu
aprilie 1969
Sala Ateneului Român, București

Expoziția de desene
APOSTU GEORGE și ILIESCU-CĂLINEȘTI GHEORGHE
aprilie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
BERNEA HORIA
aprilie 1969
Sala de expoziții a Ateneului Român, București

Expoziția de desene
CRĂCIUN EUGEN
aprilie 1969
Holul Teatrului de comedie, str. Mândinești nr. 2, București

Expoziția de pictură
FILIPESCU GEORGE
aprilie 1969
Sala Ateneului Tineretului,
Aleea Alexandru nr. 38, București

Expoziția de grafică
FUX PAUL
aprilie 1969
Galeriile de Artă, Oradea

Expoziția de pictură
GHERASIM MARIN
aprilie 1969
Sala de expoziții a Ateneului Român, București

Expoziția de pictură
GRECULESEI ELENA
aprilie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură
JOSIF R.
aprilie 1969
Muzeul de Artă, Constanța

Expoziția de pictură și desen
IALOMIȚEANU DAN
aprilie 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de acuarelă și laviuri
KOVACS FERENCZ
6–30 aprilie 1969
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Timișoara

SALONUL REPUBLICAN DE GRAVURĂ ȘI DESEN
aprilie–mai 1969
Sala Dalles, Bd. N. Bălcescu, nr. 18, București

Prima expoziție națională de pictură naivă din România
aprilie–mai 1966
Palatul Culturii, Pitești

Expoziția de desen umoristic
aprilie–mai 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
BILȚIU-DĂNCUȘ TRAIAN
6 aprilie–2 mai 1969
Sala Clubului sindicatelor din învățământ,
Bd. Gh. Gheorghiu-Dej nr. 32, București

Expoziția grafică
FĂCĂIANU VINTILĂ
aprilie–mai 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de pictură
MACRI MARIANA și MACRI MIHAI
aprilie–mai 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția retrospectivă
POPESCU GABRIEL
aprilie–mai 1969
Sala Kalinderu
str. Dr. Sion nr. 2–4, București

Expoziția de sculptură
SEVERINEANU ANA
aprilie–mai 1969
Sala Galeriilor de artă ale Fondului plastic,
Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de sculptură
VELCESCU CORNELIA
aprilie–mai 1969
în « Spațiul verde » din Calea Victoriei nr. 170–172,
București

Expoziția de gravură
COTT LIA și COTT ION
5–19 mai 1969
Sala Dalles, holul Universității Populare,
Bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură
IORDACHE DEM.
mai 1969
Sala Bibliotecii Centrale Universitare
Calea Victoriei nr. 88, București

Expoziția de desene
PALADE EUGEN
mai 1969
Holul Teatrului de copii « Ion Creangă », București

Expoziția de pictură și sculptură
CIUMACU VALERIU, DINU PETRE, NEAMȚU COSTIN,
VERGULESCU SPIRU
2–26 mai 1969
Sala Ateneului Tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

INDEX ALFABETIC

STUDII

		Nr.	Pag.
ȘTEFAN BERCEANU,	Confruntări actuale: umanismul clasic și umanismul științei	1	5
ROSWITH CAPESIUS și MARINA MARINESCU, PAVEL CHIHAIA,	Considerații asupra originii și ornamenticii țesăturilor populare oltenești	2	299
	Considerații despre fațada bisericii lui Neagoe din Curtea de Argeș	1	65
ELEONORA COSTESCU,	Considerații despre pietrele funerare din Bosnia medievală	2	219
LIDIA A. DEMENY,	Xilogravurile lui Filip Moldoveanu	2	229
CARMEN DUMITRESCU,	Anumite aspecte din pictura pronaosului bisericii Stănești—Vilcea și semnificația lor	2	209
THEODOR ENESCU,	Anii de formație ai lui Luchian. II. Paris 1891—1893 (II)	1	85
THEODOR ENESCU,	Problema artei academice și G. D. Mirea	2	255
MIHAI GRAMATOPOL,	Tendențe în portretistica monetară romană imperială	2	183
CONSTANTIN JOJA,	Casa domnească de la Curtea veche din București. Începuturile barocului în Țara Românească...	2	243
GEORGE OPRESCU,	Expoziția Picasso. Considerații asupra artei lui Picasso cu ocazia expoziției din București ...	1	3
GEORGE OPRESCU,	Împliniri	2	165
AMELIA PAVEL,	La 50 de ani de la moartea sculptorului Ștefan Ionescu-Valbudea	1	107
PAUL PETRESCU,	Probleme de orientare și metodologie a cercetării științifice în domeniul istoriei artei populare..	1	10
PAUL PETRESCU,	Arhitectura civilă a Botoșanilor	2	283
MIRCEA POPESCU,	20 ani de activitate a Institutului de istoria artei	2	167
RĂZVAN THEODORESCU,	Despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia (în jurul « despotiei » lui Mircea cel Bătrîn)...	2	191
SORIN ŪLEA,	Prima biserică a mănăstirii Putna. Contribuții la studiul fazelor de dezvoltare a arhitecturii medievale moldovenești	1	35
VIRGIL VĂTĂȘIANU,	Datarea mănăstirii Cozia	1	31

MATERIALE

MARINA MARINESCU,	Chilimuri poloneze	1	131
ELENA MATEESCU,	Sculptorul Dimitrie Demetrescu Mirea (1864—1942)	1	113

FLAMINIU MÎRȚU,	Reprezentarea florii de crin pe inele, în Țara Românească, în secolele XIV—XVI	1	123
NICOLAE SABĂU,	Contribuții la cunoașterea pictorului Franz Neuhau- ser jun.: două altare inedite	2	317
NICUȘOR SOLCANU,	Un element laic local în pictura religioasă din Mol- dova (sec. XV—XVII)	2	309

NOTE ȘI DOCUMENTE

IOANA CRISTACHE PANAIT, TRAIAN DUȘA,	Un zugrav din Țara Românească în Transilvania în prima jumătate a secolului al XVIII-lea	2	325
	Valoarea artistică a motivelor decorative din « Sala de oglinzi » a Palatului Culturii din Tirgu- Mureș	1	140
CORNELIU N. MATEESCU,	Pamfil Polonic (27 august 1858—17 aprilie 1944)	2	340
GEORGE P. NEDELCU,	Vasile Serafim, pictor din secolul al XIX-lea.....	2	330
PETRE OPREA,	Note asupra învățămîntului artistic particular la București în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea	1	135
PAUL REZEANU,	Date noi în legătură cu pictorul Costache Petrescu	2	337
IOAN SPIRU,	Un artist uitat: Anghel Vasile	1	137
VIRGILIU TEODORESCU,	Arcul de triumf din București. Contribuții docu- mentare	2	338
MIRCEA ȚOCA,	Cîteva lămuriri în legătură cu viața și activitatea arhitectului Ladislau Ugrai	2	327

CRONICĂ

M. G.,	Sesiune de comunicări științifice	2	345
RĂZVAN THEODORESCU,	Europa gotică. Secolele XII—XIV. A douăsprezecea expoziție a Consiliului Europei, Paris, 1968...	1	147
Recenzii		1	151
Recenzii		2	347
Repertoriu de expoziții		1	155
Repertoriu de expoziții		2	359

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- N. DUNĂRE și colab., *Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara*, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.
- G. IONESCU, *Istoria arhitecturii din România*, vol. I, *De la orinduirea comunel primitive pînă la sfîrșitul veacului al XVI-lea*, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, *De la sfîrșitul veacului al XVI-lea pînă la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.
- G. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- ** Ștefan Popescu—desenator. Album întocmit de acad. G. Oprescu și Mircea Popescu. Prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- ** Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
- ** Jean Alexandru Ștefanescu, *Arta populară din Valea Jiului*, cu o prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 176 p., 17 pl., 17 lei.

E R A T Ă

<u>Pag.</u>	<u>rîndul</u>	<u>în loc de :</u>	<u>se va citi :</u>	
171	4 de sus	Popescu, Eugen Schileru, Radu Bogdan . . .	Popescu, Eugen Schileru, Ion Frunzești, Radu Bogdan . . .	SCU, <i>Arta populară din Valea Jiului</i> , 1961, 176 p., 17 pl., 17 lei.
335	6 de sus col. 1	Serafim semna și data lucrării sale	Serafim semna și data lucrările sale	1969, 1969, 196 p., 41 lei.
342	7 (al. I)	de la Tulcea pînă la Calafat iar la urmă, valul de la Galați.	de la Tulcea pînă dincolo de Ostrov și de la Calafat pînă la Giurgiu, iar la urmă, valul de la Galați.	

„Studii și cercetări de istoria artei“ seria artă plastică, nr. 2/1969.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMANIE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

* STUDII ȘI CERCET. DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 16, NR. 2, P. 159—364, BUCUREȘTI, 1969

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ“, București

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- N. DUNĂRE și colab., *Arta populară din Valea Jiului — regiunea Hunedoara*, 1963, 561 p. + 17 pl., 68 lei.
- GR. IONESCU, *Istoria arhitecturii din România*, vol. I, *De la orinduirea comunei primitive până la sfârșitul veacului al XVI-lea*, 1963, 541 p. + 8 pl., 57 lei; vol. II, *De la sfârșitul veacului al XVI-lea până la începutul celui de-al cincilea deceniu al veacului al XX-lea*, 1965, 543 p., 9 pl., 51 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, *Das Siegesdenkmal von Adamklissi. Tropaeum Traiani*, 1965, 737 p., 5 pl., 75 lei. Coeditare cu Rudolf Habelt-Verlag, Bonn.
- G. SEBESTYÉN și V. SEBESTYÉN, *Arhitectura Renașterii în Transilvania*, 1963, 252 p., 31,70 lei.
- *** Ștefan Popescu—desenator. Album întocmit de acad. G. Oprescu și Mircea Popescu. Prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1962, 23 p. + 206 reproduceri, 60 lei.
- *** Omagiu lui George Oprescu. Cu prilejul împlinirii a 80 de ani, 1961, 610 p. + 8 pl., 93,50 lei.
- *** Jean Alexandru Steriadi — desenator. Album întocmit și cu o prefață de acad. prof. G. Oprescu, 1961, 31 p. + 257 reproduceri, 60 lei.
- N. STOICESCU, *Repertoriul biografic al monumentelor feudale din București*, 1961, 364 p., 35,60 lei.
- VIRGIL VĂTĂȘIANU, *Arhitectura și sculptura romanică în Panonia medievală*, 1966, 150 p., 28 lei.
- *** *Istoria teatrului în România*, vol. I, *De la începuturi până la 1848*, 1965, 380 p. + 3 pl., 48 lei.
- FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, *Arta populară din zonele Argeș și Muscel*, 1967, 278 p. + 5 pl., 40 lei.
- BARBU BREZIANU, *Tonitza*, 1967, 218 p., 32 lei.
- GR. IONESCU, *Arhitectura în România. Perioada anilor 1948—1969*, 1969, 196 p., 41 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII — REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE — CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE — IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU — MUZICĂ — CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMANIE D'HISTOIRE DE L'ART
STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCET. DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 16, NR. 2, P. 159—364, BUCUREȘTI, 1969

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ”, București

